IL BARETTI

Fondatore PIERO GOBETTI 1924-1926

MENSILE - EDIZIONI DEL BARETTI: CASELLA POSTALE 472 - TORINO

ABBONAMENTO PER IL 1927 L. 15 Estero L. 30 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno IV - N. 8 - Agosto 1927

RENATO SERRA
e il concetto di storia

Da Cesena, il 10 ottobre 1912 Renato Serra scrivendo a Benedetto Croce gli diceva: «La ringrazio specialmente della notizia del lavoro che si sta maturando intorno alla Storia: questo sarà un regalo vero. Il suo cenno di difficoltà e soluzioni nuove mi ha fatto pensare a molte cose, delle quali aspetto di poter conversare, col libro, con gran desiderio».

Un mese dopo (11 novembre), allo stesso Croce, che gli aveva inviato lo scritto:

«Ill.mo Sig. Professore, Uno «schiavo della cosa in sè» La ringrazia. Ho letto con interesse profondo il Suo scritto, in cui ritrovo i miei dubbi più intimi: potrei dirLe che quel ricordo di Tolstoi e della battaglia di Waterloo è proprio lo stesso, intorno a cui son solito di raccogliere le ragioni del mio agnosticismo. Soltanto che le mie difficoltà sono, o mi sembrano, più complicate; non nego che la soluzione si possa trovare, per la strada ch'Ella mi mostra: ma io non ci arrivo, ora. Del resto, quello è il punto: il problema ch'Ella chiama della cosa in sè, molto felicemente riducendo nella questione che altri crederebbe semplicemente storica, la questione ultima del conoscere. Ma io non voglio seccarLa con questi discorsi (Le avrei mandato, se l'avessero stampato, un articolo buttato giù quest'estate, per un giornaletto di provincia: in cui a proposito della partenza di un gruppo di soldati per a Libia, sorgevano nel mio spirito il problema della storia contemporanea e quello della conoscenza storica, in un modo molto simile e pur molto diverso; credo ch'Ella lo avrebbe letto con curiosità; ma il giornale poi non ebbe bisogno dello scritto che era stato chiesto come riempitivo):... »

Finalmente il 18 dicembre, dopo una lettera del Croce, piena di affettuosi consigli, il Serra si decideva a mandargli in lettura l'articolo: «A Lei mando quell'articolo per una partenza di soldati; nelle ultime cartelle (10-15) potrà trovare gli spunti di discussione storica, a cui accennavo; cosa più sommaria, vedo, di quanto allora mi paresse. L'articolo non è finito; ho tardato tanto a spedirlo perchè mi sarebbe piaciuto di ripigliarlo, e rendergli quella limpidità di espressione, di cui sento che la materia era capace. Ma non mi son mai risolto. La prego di non guardar troppo alla scrittura un po' paltoniera; per quanto viziato e smarrito non son ridotto ancora a dovermi contentare di quello stile. Ma certe debolezze, e quasi direi viltà di forma sono una difesa di cui mi servo volentieri in ogni prima stesura; per sentirmi meno legato, per essere più sicuro, rifacendo, di poter cavare un po' di bene dal male.

«Le sarò grato se mi restituirà il manoscritto, non per quel che vale, ma per quel che mi ricorda».

Il 29 dello stesso mese il manoscritto era rispedito dal Serra a Luigi Ambrosini: «Ti mando, per curiosità, il manoscritto che Croce m'ha restituito, di quell'altro articolo incompiuto, che t'accennai, dall'estate.

«A lui è piaciuto molto; mi scrive perchè lo finisca e lo stampi, anche fuori di occasione (mi scrive una lettera piena di bontà; dice che non gli par possibile che uno come me s'abbia a perdere. Speriamo che abbia ragione). Questo no; ma lo voglio mostrare anche a te, per segno della mia vita presente. Mi pare che, malgrado la scrittura vigliacca — è la prima stesura corrente; sai che io vado sempre a tastoni; liberandomi dalle debolezze della mia natura con uno sforzo, in cui è il presentimento del bello —, l'intelligenza sia sempre chiara».

Pubblichiamo l'articolo nella sua interezza (dopo quindici anni che fu scritto!), ricordando che su un quotidiano torinese alcuni anni fa ne vide la luce un frammento, col titolo Partenza di soldati.

Un fragore improvviso di musica e voci e grida e scalpiccìo di folla ha oscurato la strada che dormiva nel sole, abbagliante e vuota. Si sente il lastricato vibrare sotto i passi che vanno pesanti in cadenza. E le porte si aprono e le finestre si sbattono e la gente è assorbita nel risucchio del fiotto; anche noi usciamo e ce ne andiamo con gli altri, portati come rottami giù per la corrente. Andiamo lietamente nella pressura, gomito a gomito col vicino, regolando istintivamente il passo al ritmo sordo delle peste davanti e di dietro, ondeggiando con lo sguardo nell'agitazione dei fiori e delle bandierine e dei saluti, sorridendo senza pensiero ai visi lustri e sudati dei soldati che passano continuamente. Siamo alla stazione. La corsa si rompe e rifluisce e ristagna negli stretti spàzi tra i vagoni allineati e il muro: pigiati un contro l'altro, ci alziamo sulle punte dei piedi e allunghiamo il collo per osservare il caricamento. Ancora una colonna di soldati che parte per la Libia.

Si intravedono gli ufficiali mescolati ai gruppi davanti agli sportelli aperti, accompagnando e sospingendo la salita; il tonfo degli zaini e dei lenti corpi pesanti dentro si mescola al ferragliare dei fucili e delle buffetterie; dai vani neri la polvere vecchia dei vagoni fuma insieme coll'alito delle carni sudate, in colonne fitte formicolanti al sole; intorno frastuono di fanfare, gridio di venditori, comandi lanciati e ricorrenti, come sospesi sul mormorio profondo della folla, su un brulichio di forme e visi, nuche bronzate d'operai e ricciute di fanciulli, cappelli di signore e paglietle di studenti: tutto ciò pare che galleggi sugli occhi vaghi, come un velo che fascia e non tocca. Il contagio del branco è cessato nell'animo, che a poco a poco si ritrova solo in mezzo agli uomini; curioso e non senza ironia.

Che cosa significa tutto questo? Nessuno fra tanti, che se ne torneranno contenti e racconteranno lungamente: oggi, alla stazione... nessuno saprebbe dire che cosa ha visto o che cosa ha fatto. Io raccolgo intorno a me le voci e i commenti; qualcuno si rivolge a me e gli rispondo abbondando nella sua sentenza, approvando, spiegando. Una frase tira l'altra sulla bocca che c'è avvezza. Ma qualcuna mi suona, a pronunciarla, più singolare; lascia dietro un non so che di dubbioso.

— Certo è un bello spettacolo. Dieci anni fa non si sarebeb sognato...

Il suono è falso. Ma la cosa, in qualche modo, non si può dir che non sia vera.

C'è un cambiamento nell'aria. Mi sono profondamente antipatici, ma hanno ragione, in parte, i giovani monarchici, gli studenti nazionalisti, i soci dell'agraria che agitano in mezzo alla folla i loro visi soddisfatti e la loro arroganza faccendiera. Li guardo cacciarsi avanti, sbracciarsi, dimenarsi, cercando le posizioni più vistose con la vanità ingenua del trionfo; si ammiccano, si sorridono, dànno il segno degli applausi, si credono in diritto e in dovere di dirigere, di dominare quella specie di entusiasmo caloroso e rumoroso che emana dalla moltitudine.

Guardo loro e guardo anche i visi contegnosi e le bocche agre, strette degli altri; qualche pezzo grosso dell'amministrazione, dei partiti popolari, della massoneria; venuti per uso con la folla, che son soliti a sentirsi ubbidiente, pieghevole, pronta a raccogliere da loro l'intonazione e lo spunto; ma oggi le mezze frasi di compatimento e di sdegno (povera gioventù! Medio evo! braccia perdute per il lavoro... famiglie rovinate...) sono cadute senz'eco, si sono gelate sulle labbra in cui l'ironia del sorriso è rimasta come un imbarazzo; e anch'essi sono lì in mezzo, indietro, incerti imbarazzati, senza saper bene come reagire alla corrente che sentono intorno confusa e vasta.

Vorrete dire che sia la solita, la corrente oscura e calda e cieca, che da che mondo è mondo suol trascinare un uomo dietro l'altro; curiosità senza scopo e simpatia senza ragione, forza eterna e bestiale della massa. E questa è la solita massa, che si raccoglie press'a poco per tutte le occasioni; per un funerale come per una rivista, per l'arrivo di un tenore o per la sfilata di un corteo; i soliti monelli, gli scioperati dei caffè, i fattorini, le sartine scappate da bottega, ancora con un ritaglio di stoffa o un filo bianco attaccato alla veste, gli studenti, i pensionati che non hanno che fare tutto il giorno.

Va ben. Tutte le folle si somigliano. Ma quella d'oggi non è quella d'ieri. Neanche nella materia, se guardate bene; che oggi è più ricca, più grossa, più confusa. Ritrovo insieme col pubblico di tutte le occasioni anche delle qualità più speciali, distinte; il pubblico dei teatri (un po' più signorile, quieto, ordinato; signore, professionisti, gente che non si muove senza ragione) insieme col pubblico dei comizi, e con quello delle chiese; le squadre dei facchini in berretto, e gli operai, i muratori ingessati, i meccanici in blouse, faccie dure, serie, avvezze a scendere in piazza quasi per dovere, con la gravità di un rito; e poi preti, e donnicciuole e poveri vecchiettini; insieme con le pettegole e con gli avari anche la buona gente, che non esce mai di casa, mamme e borghesucci modesti, con visi scoloriti e meravigliati.

E il mormorio di tutta questa gente ha una risonanza più profonda del solito. Sentono forse in confuso di essersi mossi per una ragione più seria?

Non importa. La realtà ha la sua forza, che vince i movimenti particolari. E qui la realtà è il concorso di tanti, di tutti, ognuno con la sua curiosità e col suo egoismo, che si fonde in un senso di simpatia e di ansia comune. Le ragazze guardano i sottufficiali e dicono «Quello lascia qui l'amorosa.....», le mamme mormorano «poveri figlioli! come sono allegri!», un facchino domanda a un prete (Cacciag. deve ricordare la frase), gruppi di operai guardano fissi, scambiandosi parole lente e rade, sul rancio, sulla fatica; e sorridono senza sapere, mentre i fanciulli e gli scolari e i garzoni, anche quelli dei «circoli giovanili», batton le mani e si pestano in una esplosione di gioia irrefrenabile.

La partenza di questi settecento giovani, imbandierati e urlanti, che vanno a compiere un dovere, fra la fatica e il dolore, grava su migliaia di cuori; quel che la bocca frivola non sa dire, è raccolto dal profondo istinto umano.

Qualche cosa vien meno per un momento delle solite divisioni e convenzioni; l'uomo sente l'uomo, il fratello saluta i fratelli.

Dovrò dire con gli altri che questo è il beneficio della guerra, della santa, della gloriosa guerra, che ha rivelato gli italiani a sè stessi?

Ma io li guardo, questi italiani; questi cesenati. C'è poco da rivelare. Son quelli di ieri. Buoni e cattivi, lavoratori e vagabondi, vecchi e giovani, biondi e bruni. Chi è cambiato? un poco di superficie, la moda, le frasi, i politicanti. Ma in fondo in fondo... In che cosa differiscono i nazionalisti di oggi dai socialisti di ieri? io trovo sempre la stessa audacia invadente giovanile, la stessa ebbrezza vuota della parola e della prosa, la stessa confidenza di rinnovamento radicale e universale, che passerà come l'altra è passata; che offende come l'altra offendeva. Così gli idealisti di oggi sono i positivisti di ieri.

Questo non toglie che l'oggi sia migliore del ieri. Il fallimento della democrazia, che io mi sento d'intorno, ancora vago, in questi paesi di disciplina e di tradizione, ma pur visibile - in una certa stanchezza accorata dei vecchi, in una certa ironia e indipendenza dei giovani; leggono meglio la «Gazzetta dello Sport» che l'«Avanti»; cantano piuttosto una canzonetta che l'inno dei lavoratori; non corrono più come un tempo, per Mirabelli o Comandini che passi; sono ancora nelle leghe, nelle società, che, infine, servono a qualche cosa; ma non gli dànno più il peso di una volta; e vanno a fare il soldato allegramente, e leggono i giornali, e si esaltano nelle battaglie; e disertano le conferenze e i comizi, che li cominciano a seccare; e pensano a lavorare e a fare all'amore e a correre in bicicletta, senza aspettare il cenno preciso della sezione o del circolo, che già non prova più di imporlo; con un istintivo riconoscimento della libertà che ritorna — il fallimento della democrazia non è un semplice cambiar di vento sul mare che non cambia: è una esperienza, che resta nella realtà, come il travaglio nella terra. Questa gente che non vuol più saperne di umanitarismo, di internazionalismo, di solidarietà, di tutti i feticci materiali e meschini dell'ultima generazione, non ha già superato la crisi coll'intelligenza; ma non si può dire neanche che obbedisca solo alla moda. Obbedisce alla storia, in cui nulla si perde (*annotato a lapis*: frasi, dir più chiaro).

Il cuore libero pulsa col ritmo della fanfara, e si getta con l'antica allegrezza verso il richiamo del coraggio e del rumore, dell'avventura e della lontananza. La vampata della simpatia crea intorno a questi soldati un'atmosfera nuova; li circonda e li illumina e li comanda. Li obbliga far fronte agli sguardi, a rispondere a tutte le grida e agli incitamenti; insegna loro il dovere di un contegno, di una allegrezza, di un decoro, che può anche fare gli eroi.

La parola è un po' grossa per questi bravi ragazzi, che hanno finito ormai di entrare, e fanno grappolo ai finestrini del vagone. Essi hanno compiuto tutte le piccole cose della partenza con una ingenuità un po' grave, assorta nell'attenzione di tanta gente ferma a guardare. Un senso vago dell'importanza del momento ha gonfiato i loro petti; riluce ora in certe fissità trasognate o raggianti degli occhi; ma non ha cambiato nè falsificato nulla nell'ordine consueto di una partenza di soldati; sono stati, uno dopo l'altro, i consueti saluti, gli abbracci ai compagni, gli scherzi e i motti tradizionali, da compagnia a compagnia, e da classe a classe; e gli urli e i ritornelli senza senso, le pose pittoresche che dureranno fin che il treno si muova, i berretti rovesciati, le bandierine sull'orecchio, tutto il corpo proteso fuor dello sportello, tre quattro, dieci corpi ammucchiati a piramide urlando e buttando baci alle ragazze che abbassano gli occhi, e poi a mano a mano l'interesse che si ferma nell'interno dei vagoni, dove bisognerà passar tante ore, i fiaschi comperati, abbracciati, serrati fra le gambe o allineati lungo la panchetta, fra lunghi scoppi d'entusiasmo animale, la ricerca dei fucili e degli zaini, i corpi che si rimuovono e si adattano ai posti, le compagnie che si ritrovano e si restringono, senza parlare, silenzi improvvisi e attoniti di oscure memorie, le vecchie canzoni della caserma malinconica che si levano come un lamento strano, dagli interni bui, mentre il treno carico vibra lentamente ai primi strappi della macchina. Una cosa dopo l'altra, semplicemente, senza saper bene e senza pensare perchè; con una tranquillità macchinale, che è la forza di queste nature giovani; con una cura e con una intensità esteriore, in cui si fonde e si esprime la commozione delle anime ignote a sè stesse.

E tutto seguiterà così; senza che sorga mai l'ora retorica del miracolo; una cosa dopo l'altra, semplicemente, ognuno secondo il potere del corpo e la disposizione del cuore e l'abito della razza; un passo dietro l'altro, una sveglia dopo un silenzio, un avanti dopo un rancio, uno scherzo col compagno dopo un ordine del tenente, e i soliti turni di guardia e di fatica, e i soliti lamenti e i soliti pettegolezzi di compagnia e di battaglione, e le solite cure della gavetta, del fucile, delle scarpe, cogli orecchi attenti al comando, cogli occhi riposanti sulla solita nuca del compagno che precede nella marcia, così presi da tante cure, così stretti dai compagni e dai superiori e dalla fatica e dal pensiero di tante cose da fare, che il nuovo paese e il cielo e il deserto e la battaglia passeranno in seconda linea; e tutto quello che c'è da fare si farà, e le grandi forze degli uomini, l'ira e il dolore e la morte, arriveranno come un turbine non avvertito e se ne andranno senza esser conosciute. E così sarà fatta la guerra. E la gloria. E la storia.

Ma chi la racconta? da uno degli ultimi vagoni mi giunge la cadenza strascicata e brusca d'un motteggio milanese, al venditore che offre i giornali; e ci ritrovo con un sorriso l'amico giornalista che a Derna si sentiva salutare a mezza voce incrociando i plotoni che prendevan posizione: Guarda! che passa il *ballista!*

E la mia mente avvicina la prosa dei giornalisti a queste figure che ho sotto gli occhi di soldatini bruni e duri, che sudano e bevono o giacciono sui sedili di legno come bestie in riposo; ognuno chiuso nel suo uni-

verso e legato alla sua traccia. Che cosa c'è di comune fra una cosa e l'altra?

Questo meriggio ardente illumina il mondo, con una luce implacabile; fiocchi d'ovatta si liquefano nel cielo immenso; le faccie sudate dei viventi hanno un non so che di torpido, che copre il fragore di stanchezza e di silenzio. Vedo gli uomini uno accanto all'altro; mondi ignoti, e che s'ignorano. Vedo i soldati che faranno la guerra; ognuno la sua; ognuno con la sua propria dialettica di paura e di coraggio, di stanchezza e di fame, di istinto e di intelligenza; ognuno con occhi, con episodi, con ideali, con risultati che non si posson confondere, che non si possono sommare con quelli degli altri. Accanto all'azione e alla vita, dei mucchi di carta scritta, le cartelline coperte dalla stilografica dei giornalisti, su un sasso, su un ginocchio; i moduli del telegrafo, le composizioni definitive sotto la tenda, o nella camera, a Tripoli; un po' di cifre, combattenti, morti, feriti, raccapezzate allo stato maggiore, un po' di immagini di sabbia, d'ocra e d'azzurro, formicolio di omini sulle dune, ventagli di palme sull'orizzonte; e il pensiero del direttore, che aspetta; del pubblico, che aspetta; il senso di tutti i desideri lontani che bisogna accarezzare e soddisfare; e il miraggio vanitoso della letteratura e la frusta della necessità e della fretta, che fa balzare le frasi sulle cartelle. E poi vedo i resoconti ufficiali, i rapporti dello stato maggiore, gli ordini, i biglietti, i comunicati dei battaglioni della compagnia, che s'aggruppano e non si raggiungono mai; non ce n'è uno che racconti; tutti hanno avuto e avranno uno scopo, pratico, definito; chi ha scritto ha pensato a chi deve leggere, ha voluto agire sopra di lui, contro di lui; dal tenente che ha strappato rabbioso un foglio dal suo taccuino per scrivere «quelle quattro fesserie per il capitano: - ho preso posizione sulla linea quota 42...» mentre i suoi uomini sono ancora come un'ondata che si disperde sul terreno, che la beve — fino all'ufficiale di stato maggiore che ridurrà tutto in rapporti geometrici di punti e quadratini sulla carta topografica, con un ironico disprezzo di tutte le bestialità tattiche dei colonnelli e dei maggiori (che ha visto nella giornata affannarsi a mandare ordini a destra e a sinistra, a gente che non sapevan bene dove fosse, e che del resto se ne andava per conto suo), con un riguardo meticoloso alla scuola, ai compagni di corso, alle teorie e agli uomini che bisogna far figurare o demolire. E tutti i furfanti che con un poco di questo materiale, quel che avranno avuto alle mani, più comodo, più maneggevole, comporranno i libri della storia...

E tutti gli altri furfanti che li criticheranno, che ripiglieranno il lavoro, che vorranno correggere, compiere, perfezionare; parleranno di documenti trascurati, di materiale prezioso, di miniere inedite, di luce nuova, con un rispetto barocco e feticista di tutti quei pezzi di carta, con una fiducia massiccia che con tutti quei pezzi insieme si possa ricostruire la realtà!

C'è della gente che s'immagina in buona fede che un documento possa essere un'espressione della realtà; uno specchio, uno scorcio più o meno ricco, fedele di qualche cosa che esiste al di fuori.

Come se un documento potesse esprimere qualche cosa di diverso da *sè stesso*. La sua verità non è altro che la sua esistenza. Un documento è un fatto. La battaglia un altro fatto; (un'infinità di altri fatti). I due non possono fare *uno*. Fra i due non ci può essere rapporto di identità, di adeguatezza; se non come c'è fra tutte le parti dello stesso universo (in quanto parti) che sono connesse l'una con l'altra: rapporto di origine, di continuazione, di occasione; e nulla più.

L'uomo che opera è *un fatto*. E l'uomo che racconta è un *altro fatto*. Anche il racconto è una volontà; una creazione, che ha in sè la sua ragione e il suo scopo. L'uomo che racconta, opera; su chi lo sta a sentire, su sè stesso, sul passato, sull'avvenire.

Ogni testimonianza testimonia soltanto di sè stessa; del proprio momento; della propria origine; del proprio fine, e di nient'altro.

E' un fatto che s'aggiunge ad altri fatti, nella serie infinita. *Opus superradditum operi*.

Così la cartella del giornalista, come il rapporto dell'ufficiale, come la lettera del volontario, la rozza cartolina alla mamma, il racconto in famiglia quando si torna; tutto quello che ci può essere di più candido, ingenuo, schietto, disinteressato; effusione immediata dell'animo pieno delle cose a cui ha partecipato, bisognoso di versarle fuori e di riviverle. Questo è il nodo. Si rivive. Ossia, si vive; si fa, si crea.

Il fatto nuovo non è una reliquia, una scheggia del fatto precedente. Ognuno è uno; unus et alter. Ogni lettera non è un riassunto, ma un momento della vita; i fatti che si suppongono raccontati sono soltanto la materia (il principio dialettico) del fatto nuovo, in cui l'uomo, anche il più veridico, intelligente, rappresentando, forma nuovamente sè stesso, secondo le esigenze dell'ora; si forma nell'effetto doloroso o simpatico o odioso, che vuol operare nell'altro uomo che leggerà, si forma e si atteggia nel contrasto incessante con sè stesso scrivente. Non si può raccontare il passato, senza parteciparvi con tutto l'universo presente. La stessa ora non ritorna mai nel fiume del tempo.

Nessuno può raccontare. Nessuno sa. Quelli che torneranno viventi, anneriti e storditi dai lunghi mesi di guerra, ne sapranno meno di quelli che non tornano, che giacciono sotto la sabbia.

Che cosa avranno visto, capito, ricordato del mondo innumerevole che ognuno di essi avrà creato, attimo per attimo; pieno di dèmoni e di esistenze e di forme infinite? di tutte le forme e le forze del cielo e della terra? Io penso alle magre parole, alle rade immagini fioche, che sembreranno rappresentar tutto questo, come l'ultima foglia investita dal tenero sole può rappresentare l'albero immenso che stormisce nell'ombra.

(*Qui finisce il bozzetto disteso in uno o due tempi a penna, con pochi pentimenti di qualche parola qua e là, e poche frasi cancellate: qualche principio troppo generico, qualche nota descrittiva non ancor fusa nell'armonia riposata di tutto il resto. Lo scrittore rilesse poi il manoscritto e apportò qualche virgola dimenticata, e aggiunse alla fine queste linee a lapis*:)

Ça, c'est de la menue monnaie psychologique.

Tutte le critiche che facciamo alla storia implicano il concetto della storia vera, della realtà assoluta. Bisogna affrontare la questione della memoria; non in quanto è dimenticanza, ma in quanto è *memoria*. Esistenza delle cose in sè. Il senso del perdere, del non poter ricordare nè dire nè comprendere tutto, il senso delle cose che sfuggono alla coscienza ferma in un punto, che si perdono, che vengono meno, che non potremo far rivivere più, ha la sua radice in un *mondo dove niente si perde*: nell'eterno, che anche entrando nel nostro tempo e diventando efimero, resta pure, in sè, eterno.

E tutto il flusso eraclitco che mi spaura, l'infinito che mi rapisce in ogni punto dell'universo, il pasasto che non ritorna, i molti che si aggiungono l'uno all'altro, tutto si risolve nell'uno e nell'identico. Una cosa non è l'altra ma continua l'altra. Ma non ci son cose. Ci sono io (Kim. Chi è Kim?).

E non ho più voglia di pensare.

Ritorno fra gli uomini. Fra le donne. Non dicono le parole (quel che dicono *gli occhi*, il collo, i capelli).

Quando la vita ritorna, cessa la contemplazione (il sangue scotta, gli occhi non guardano più il cielo e la terra, accarezzano quel che è vicino.)

Partenza. Ritorno. Da che cosa? a che cosa?

RENATO SERRA.

La formazione del Romanticismo

Pierre Lasserre, preludendo a un volume di saggi recenti (*Des romantiques à nous* - Paris, 1927, Ed. della «Nouvelle Revue Critique») imposta con molta chiarezza la questione delle «feste romantiche» e del romanticismo in genere. Egli osserva: «Si tratta di sapere quali siano le ispirazioni della letteratura del secolo decimonono (o almeno della sua prima metà) e se esse abbiano un'unità, una comune impronta. Se tale unità non esiste, il vocabolo «romanticismo» non si applica che a un gruppo, a una famiglia d'idee che l'Ottocento ha prodotto; e risponde — in rapporto a tale massa d'idee — a ciò che vi è di più indistinto e confuso». Louis Reynaud, in un vigoroso libro che fa pensare e invita alla discussione (*Le romantisme et ses origines anglo-germaniques* - Paris, Colin ed.) aveva l'anno scorso replicato in anticipo al Lasserre, mostrando, attraverso prove e argomentazioni schierate in battaglia, come il romanticismo francese avesse tolto le proprie idee dall'Inghilterra e dalla Germania, sostituendo all'espressione dei caratteri tradizionali dello spirito francese l'individualismo, il naturismo e il materialismo protestante e riformatore dei popoli del nord. Intanto, con maggiore finezza, e senza gli eccessi e gli scarti naturali in chi difende una tesi (il Lasserre ha giustamente notato che il Reynaud è incorso in gravi sviste per quel che concerne la filosofia tedesca e il preteso «spiritualismo» francese) Mario Praz già aveva detto una parola conclusiva (nella *Cultura* del 15 marzo 1926: «Approssimazioni: romantico») rilevando come si finisca per dare sempre più ai termini *classico* e *romantico* il significato di «equilibrio» e di «rottura di equlibrio»; e come essi debbano considerarsi «approssimazioni le quali non han da essere che simboli di specifiche tendenze della sensibilità».

Leggendo sotto questa luce il libro del Reynaud, si vede che in realtà esso descrive e racconta soprattutto quella metamorfosi della sensibilità che, incominciata negli albori del Settecento, doveva portare gradualmente alla Rivoluzione francese e alla conseguente creazione del mondo moderno. Il tramonto dello spirito classico, cattolico e tradizionale in Francia, che tanto accoratamente rappresenta il Reynaud, non è altro che l'estenuazione di una società incapace di reggersi, e destinata a crollare per le infiltrazioni delle nuove idee «romantiche» e settentrionali, a cui offre un terreno propizio, tanto più che la catena degli «irregolari» e dei «libertini» naturali alleati dello spirito straniero non si è mai interrotta, accrescendosi anzi di secolo in secolo. La formazione del romanticismo è dunque la storia di una decadenza politica, di una rivoluzione intestina che porta finalmente al punto in cui i nuovi germi esotici talmente si sviluppano da affermarsi stupendamente quasi creazione originale. Sono delle sotterranee correnti internazionali a provocare il crollo e la ricostruzione ideologica: il 1830 segna il trionfo, il 1848 l'apogeo che precede immediatamente la caduta. Quando Lasserre si chiede che cosa si celebri oggi con le «feste romantiche» gli si può rispondere: la libertà in politica e in letteratura («la jeune poésie chantant la jeune liberté»). Allorchè egli domanda un nome rappresentativo e dice di non trovarlo, basta menzionargli Victor Hugo.

Tutta una diversa concezione della vita sta alla base di questo rivolgimento della sensibilità: l'individualismo sovverte le gerarchie (Henri Brémond giustifica il romanticismo perchè lo vede tingersi di cattolicismo, ma sarebbe meglio parlasse di deismo). Ora, se l'autore del *Romantisme français* si fosse deciso ad approfondire tale constatazione, e il Reynaud avesse dedicato qualche capitolo del suo libro a studiare l'evoluzione politica della Francia dal 1685 al Novecento, il problema sarebbe stato, oltrechè posto, anche risolto. Si fa risalire abitualmente alla prima dichiarazione dei «Diritti dell'uomo» il punto di partenza dell'età moderna, ma effettivamente il terrore, la reazione napoleonica e poscia la Restaurazione non permisero che intorno al 1830 l'andata al potere delle nuove idee in quanto avevano di vivo e di fecondo. Comunque, si riallaccia certo a tale data la nuova letteratura, che inizia il suo regno ufficiale quando Hugo espugna la *Comédie Française* con la battaglia di *Hernani*, sbaragliando la tragedia classica di Racine, di Corneille, di Voltaire (scrive il Reynaud, fedele alla critica della vecchia scuola, che tien conto dell'*Henriade* e di *Zaire*, e magari dimentica, come opere d'arte, i *Romans*) in cui «due secoli di alta letteratura e di alta civiltà francese s'erano incarnati». Quest'ultima diga aveva ormai un valore sociale più che letterario: difendeva lo spirito di autorità, la concezione monarchica dello Stato, un sistema religioso. Che cosa recava il flutto, e come era sorto?

Dalla insurrezione anglo-germanica contro lo spiritualismo e il cattolicismo, ossia dalla Riforma, e dal materialismo che proveniva — magari inconsapevolmente — dal Rinascimento italiano. Lo spirito critico e satirico di Swift nasce dalle controversie protestanti; il realismo di Fielding, a guardar bene, ha degli antenati nei novellieri italiani. Le due correnti del mondo moderno sono dunque già formate, e non c'è punto bisogno — come fa il Reynaud — di situarne l'alveo in Inghilterra e in Germania, perchè esse — più o meno apparentemente — erano ovunque presenti per opera di minoranze. Il pre-romanticismo rientra quindi tra i fenomeni della lotta eterna del principio di autorità con quello di libertà, è una affermazione dell'individuo quale antitesi della società. A voler essere audaci e generalizzare, si può proporre come formula: Romanticismo = Individualismo.

La critica delle istituzioni e della società si diffonde nel secolo decimottavo, e le affermazioni imprudenti dei «libertini» vengono sistematizzate, ma quel che conta è lo stato d'animo. Credere che Voltaire debba tutto a Swift e a Pope; Diderot a Richardson; Rousseau a Fielding; Chateaubriand a Milton; e viceversa il *Manfred* byroniano al *Faust*, *Don Juan* a *Candide*; ridurre l'origine delle nuove idee a delle «fonti» letterarie è errato, e il Reynaud si lascia andar troppo per questa via. Egli doveva analizzare perchè Voltaire era in grado di assorbire così prontamente e voluttuosamente le ispirazioni di Swift e Pope, e via dicendo. Invece del quadro delle imitazioni letterarie ci voleva il quadro storico dello spirito francese in quel momento, lo studio della «rivoluzione intestina» cioè l'«Ancien regime» di Taine. La facoltà di assimilare dottrine e modi stranieri deriva da un difetto di vitalità o da una reazione violenta alla mentalità di un dato ambiente: quest'ultimo caso è stato forse — al contrario di ciò che ritiene il Reynaud — il più probabile. Tra le *Lettres persanes* e la *Réponse à un acte d'accusation* non esiste grande diversità di origine. Attribuire al sensualismo inglese e al misticismo tedesco la nascita dei sentimenti e delle idee romantiche, fare del Romanticismo un fenomeno d'importazione è il gran torto del Reynaud, e opportunamente Lasserre insinua: — Avreste il coraggio di metter Montaigne nella *vostra* tradizione classica? — (che, tutto sommato, è quella del vecchio Nisard).

Il 1830 non è un'eresia nella storia della letteratura francese, bensì l'epilogo di un lento sviluppo, lo sbocciare di germi che si erano nutriti alla linfa nazionale. Per tutto il secolo, la fioritura andò trasformandosi e perfezionandosi, ebbe una serie di manifestazioni che le consentirono di condurre sino al termine le proprie possibilità. Ciò che il cattolicismo del 1830 non aveva permesso, passò nel deismo di Renan; il misticismo sociale, fallito nel 1848, riprese alla fine dell'Ottocento con gli evangeli zoliani. Se Hugo è il Romanticismo; Sainte-Beuve lo racchiude completamente dalle origini alle degenerazioni, e persino riesce a giovarsene per ampliare il gusto e l'eredità settecentesca. Checchè sostenga il Martino, il naturalismo francese discende non dal positivismo degli enciclopedisti, ma dal romanticismo; e quanto poi al simbolismo e al Parnasse proprio l'altro giorno la tesi di Italo Siciliano su Théodore de Banville riconfermava ciò che sapevamo intorno alle strette relazioni fra le tre scuole. Insomma, il tentativo di tagliare in due la storia letteraria francese facendola finire col secolo decimosettimo, è curioso, attraente, ma non persuade. In realtà, l'Ottocento è un gran crogiuolo che fonde idee e dottrine a un solo lume: quello dell'individualismo liberale. E questo non si accende per merito dell'Inghilterra e della Germania, bensì perchè trova alimento nei succhi dello spirito francese.

Il Romanticismo è anzitutto una forma di sensibilità, e comincia a svilupparsi nel momento in cui una società si disgrega per mancanza di soddisfacenti ideali, per stanca mollezza, per il lento logorio del tempo che raffina all'eccesso i costumi, crea lo scetticismo; quando il cittadino si stacca dallo Stato e si disinteressa di chi lo impersona. Il peso della tradizione letteraria diventa insopportabile perchè impone l'imitazione senza scampo di determinati modelli, e taglia la strada a qualsiasi impulso naturale; così come la struttura sociale non offre agio all'ambizione di sboccare. C'è chi si rassegna, e vive da epicureo in margine ad una civiltà di cui presente il crollo. Ma dalla esasperazione degli altri nasce la rivolta e il messianesimo. Queste sono le origini del Romanticismo francese, e di tutti gli altri Romanticismi. La critica dell'epicureo può compiacersi di illustrare una decadenza con una cauta e celata ironia; quella del riformatore usa la sferza invece della penna. Entrambe però corrodono le midolla di una società già guasta e disfatta per cause naturali. E' logico che esse tendano ad appropriarsi dagli stranieri (e altresì dai classici, e c'è chi trova la sua fede in Seneca, e chi in Luciano da Samosata) idee e argomenti per la polemica e la rissa: preesiste però lo stato d'animo mirante alla ribellione, cioè il terreno dove germina il Romanticismo, il quale si risolve a sua volta nella ricerca di un *novus ordo*.

Che ora l'ipocondria di Swift abbia servito — mediante Voltaire — a cambiare il volto di un'epoca, è certo singolare e curioso, e merita d'essere annotato. Il decano irlandese sicuramente non pensava che dai suoi sfoghi sarebbe spuntato, per esempio, il «J'ai mis le bonnet rouge au vieux dictionnaire», ma doveva sospettare che la propria individualità scatenata avrebbe finito per far muovere qualcosa in un decrepito e barcollante mondo, a produrre quella «rottura di equilibrio» onde nasce e si esalta il Romanticismo.

ARRIGO CAJUMI.

TORINO

«Son restato a Torino, senza far nulla, e tediandomi così, quanto più cape in umána natura. Torino è una città sorda: par che nulla non vi risponda e non vi alletti. Tutto cade per il peso: tutto v'è sopra. La gente affarata, senza quella vivacità e sollecitudine che gli affari danno. Le donne brutte, e più quelle del popolo che quelle dell'aristocrazia. Il tipo piemontese è men bello tra gl'Italiani, e anche elevato alla sua maggior perfezione non riesce piacente. Gente buona, ma seria: destra, ma non vivace: furba, ma tranquilla. Navigano tanto meglio e più sicuri che nuovono appena l'onda. La prima sera mi parve tanto divario dal vivere a Torino al vivere a Parigi, che per consolarmi dovetti ricorrere a un mezzo patetico, andare a contemplare la bandiera tricolore al Palazzo Madama. Pure non ci si resta gabbati. Italiani, in quel paese, sono soli gli interessi della dinastia, che se deve vivere ha ad ingrandire lo Stato, e non può se non per e con l'Italia. Mentre che ero a Torino, c'era la crisi ministeriale, che tolse il portafoglio al Cavour. Forse, dopo Novara, il Piemonte non aveva avuta quistione più delicata a risolvere e caso più difficile a rassestare. Pure in Torino era una pace come se nulla fosse: tutti interrogavano, ma tutti aspettavano. Questa d'aspettare, che è la facoltà più preziosa dei popoli liberi, i Piemontesi l'hanno, e soli fra gl'Italiani l'hanno virilmente e fortemente. Aspettano non per vigliaccheria, ma per sobrietà di fantasia: l'eccesso di fantasia impedisce d'aspettare a' Napoletani ed ai Romani, la fiacchezza ed una certa femminilità d'animo l'impedisce ai Toscani. I più simili, in questo, ai Piemontesi sono i Bolognesi, che formano con quelli le due popolazioni più sane, più virili, più temperate della Penisola». (RUGGERO BONGHI, *I fatti miei e i miei pensieri*, pagine, 67-68).

Una visita a Ronsard

Dal "Gaston de Latour" di Walter Pater

Il terzo capitolo del *Gaston de Latour* sta come un brano a sè nel romanzo incompiuto di Walter Pater, una pagina che non soffre troppo di appartenere ad un'opera interrotta — il momento più riposato e felice nel cammino troncato anzi la fine. I due capitoli seguenti, la lunga stagione invernale in cui il giovane protagonista, ospite al castello di Montaigne, assiste alla viva formazione di quella saggezza, possono ben essere il colmo del libro; ma perchè lo innalzano a interessi più vasti e generali, ci delude poi il mancato sviluppo, la chiara premessa rimasta senza conchiusione. Poi, il dramma privato dell'alunno di Montaigne, nella immane e misteriosa tragedia della notte di S. Bartolomeo, è la terribile esperienza inattesa, e dove riesca Gastone, se e come trovi la pace ai dubbi, alle domande angosciose, ai rimorsi sottili, appena possiamo forse immaginare ricordando l'altro racconto — *Marius the Epicurean* — di cui questo sembra la replica, la trasposizione in un'altra età.

Ma per la fanciullezza sognante e la trepida adolescenza il «ritratto immaginario» è tutto compiuto, evidente, sino alla scoperta di Ronsard e della poesia. Qui la novità non è certo nella determinazione critica della Pleiade, che già era nel saggio su Du Bellay, di diciassette anni prima. Già Pater aveva detto il suo amore tenero, congeniale, per quella eco estrema del Rinascimento, in terra di Francia, tra uomini delicati e colti, ritirati dall'azione, mentre intorno imperversa la bufera civile, uomini sofferenti, «autunnali», inclinanti verso i piaceri dell'inverno presso i vasti camini blasonati, con una bonomia di fanciulli o di vecchi. Poesia di una certa età della vita che non è più la giovinezza, anche se giovani sono gli anni; poesia di una contrada chiaramente determinata, tra la Loira e il piccolo Loir, con la seria intimità dei paesi nordici, e l'ondeggiante distesa della Beauce, che sembra anticipare l'Atlantico non lontano.

Autunno della vita, dell'anno, autunno dell'umanità: Walter Pater lo cerca anche nell'antica Roma, e s'arresta all'età di Marco Aurelio, densa e faticata, cerca nel lussureggiante paesaggio italiano le note gravi, sommesse, nordiche — le note francesi o inglesi —, si gode tutto il senso della parola *umbratilis*, e l'intimità che si trova frequente in quell'aureo declinante meriggio. L'intimità che l'incanta nei *Regrets* di Du Bellay e nelle pagine di Montaigne. Frutti preziosi di epoche gravi di civiltà, come accennanti al tramonto, e non l'ignora il critico. Nel proemio a *The Renaissance* aveva sentito come essa abbia in Francia una sottile e delicata dolcezza, propria di una raffinata e leggiadra decadenza; ora che nel *Latour* si prova a suscitare tutta quell'età, gli appare «corrotta benchè squisita», capace di giungere sino alla ferocia. Così, nella Milano di Lodovico il Moro e di Leonardo, il fiore più denso di pensiero e di arte sorge da una «vita di brillanti peccati e di squisiti diletti».

Dal Rinascimento italiano, come da una luce troppo abbagliante, l'Inglese si rifugia, quasi con nostalgia, nella più temperata luce del Cinquecento francese, ma forse ancora lo attrae un più rilevato contrasto, la nuova, più sottile grazia della rinata bellezza, unita alla rude forza, alla superstite violenza del Medio Evo cruento. Quell'intensa vita, composita, lucente, al confluire di due età, può essere di conforto, nel giuoco dell'arte, alle anime vuote di fede, come l'autore della *Chronique de Charles IX*. L'ha osservato lo stesso Pater, e Sainte-Beuve aveva detto di Mérimée: «Le XVI siècle lui va à merveille, parce que le moyen âge, en s'y brisant, le remplit d'éclats, et qu'en crimes et en vertus l'énergie individuelle, poussée à son comble, y hérite directement de tout ce qu'avait amassé, durant des siècles, l'organisation féodale et catholique».

Anche l'idea centrale del Pater, che il Rinascimento francese è solo il Medio Evo continuato, incoronato di una grazia nuova, motivo che ritorna in altri saggi dopo la prima e più celebre raccolta, è nel *Latour*. Il critico ridice il suo pensiero, lo atteggia con una insistenza e povertà di spunti fantastici, che confermano del resto la sua intima, amorosa persuasione. Sempre nel gotico, comunale e popolare, sostituito al romanico — gerarchico, monastico e papale — è il segno della rinascita, della gentilezza e dell'amore umano. Apollo ricompare in Piccardia, a illuminare e a perdere lo spirito di un dottissimo ecclesiastico (*Miscellaneous Studies*) in modi che ricordano quelli di Bacco tornante ad Auxerre, sotto le spoglie di Denys, a fare l'opera sua rinnovatrice. E l'origine dei *Deux-Manoirs*, il castello di Gastone, è un esempio di perfetta amicizia, che non può non far pensare alla storia di Amis e Amile rievocata dal Pater in principio del suo libro più noto. Due fratelli, diceva la lontana tradizione, erano nel vecchio castello, al limite del loro dominio, e l'uno doveva sposare l'ereditièra del signore confinante. Straziati all'idea di separarsi, venne all'altro il pensiero di costruire una dimora uguale, attigua e nel feudo vicino, perchè non s'interrompesse la tenera, quotidiana consuetudine dei due amorosi fratelli. La parte nuova, *Château d'amour*, aveva però una più fine delicatezza, avvivata da meno antiche memorie, come quella di colei che era morta di gioia all'arrivo del marito, da dieci anni creduto morto in una disgraziata battaglia nell'Oriente santo — Gabriella de Latour.

Entro questa aura di buona umanità, con la lunga tradizione di familiare tenerezza, ricordi che sono quasi altre *early french stories*, e il suggestivo *Château d'Amour*, che per la sua grazia sembra anticipare le fini e agevoli dimore del Cinquecento, cresce il giovinetto Gastone, unico rampollo, coi due nonni, nella frumentifera Beauce, mentre intorno imperversa la guerra civile. La natura appassionata e la fanciullezza pensosa lo inclinano al sacrificio, alla pia offerta di sè, e il libro comincia con l'ordinazione del ragazzo, nella piccola chiesa del feudo, il primo passo nella via ecclesiastica, proprio quando in Parigi Carlo IX è dichiarato maggiorenne. Poi la vita lo porterà lontano dalla Chiesa, lo mescolerà alle vicende fiere del secolo, rivelando la ricca natura, le diverse, mondane esigenze del giovane, dell'uomo: adesso è una vera consacrazione, e ricorda il romano Mario, per tradizione familiare destinato al sacerdozio, cui sembra inclinarlo anche la forma dello spirito. E la fanciullezza dei due, orfana e sognante, nella casa visitata dalla sventura, è per tanti accenni uguale, che non ci meraviglia poi la fortuna dei due giovani, tanto simile, e l'opera compiuta ci giova a comprendere l'altra così sospesa.

Anche il secondo capitolo, a Chartres, dove Custone è accolto fra i cinquanta chierici presso il vescovado, in quella che era una «istituzione» per nobili giovanetti, quasi scuola di paggi ecclesiastici, non reca novità per un lettore di Pater. E' un'altra mirabile chiesa di Francia, col tesoro delle sue reliquie e la meraviglia del rituale, un'azione drammatica svolgentesi per tutto l'anno. Se la chiesa facilmente si conviene all'anima predisposta di Gastone, lo turba la società intorno, col suo crudo vigore di medio evo morente e le nuove brame incomposte, il sorriso scettico e bonario del vescovo, l'avida aspirazione dei compagni verso il «mondo», Parigi, e tutte le cose che gli Ugonotti disprezzano. Studiano, leggono gioiosamente, nelle nuove spiritose traduzioni, i Latini e i Greci, con un brivido di piacere alla visione del lascivo paganesimo. Gastone tuttavia è meglio difeso, l'antichità ancora gli si rivela sotto la forma del mondo attuale, contemporaneo, non vince il carattere medievale del suo spirito e della sua esperienza. Certo, quando sale sul campanile per contemplare la campagna, là dove è il castello deserto, egli par richiamare l'angelo della sua fanciullezza, che lo protegga contro il nuovo mondo diverso, potente, quasi nemico.

Nella cittadina, brulicante di vita intorno alla cattedrale, passa il giovane Re, passano i pellegrini, tra cui Amyot, più curioso di oscuri manoscritti che di reliquie; giunge l'inverno del 67-68 con l'aspro assedio, che mostra a Gastone la realtà della guerra. La morte della vecchia nonna, allora, è come il distacco dalla prima giovinezza. Quando, con le nevi, dispaiono gli Ugonotti assedianti, il suo spirito si apre a tutte le voci della primavera e della vita. Tre compagni sono con lui qualche tempo, ospiti al suo castello, e per le campagne che serbano tutti i segni della guerra, che non distante qua e là cova o fiammeggia ancora, si compie la rinascita di Gastone, sotto il vivace influsso degli amici — l'appassionato della poesia, il futuro legista e l'altro che sogna la gloria militare. Il primo gli reca il più grande beneficio, perchè gli rivela l'incanto della poesia, fuori della scuola, attraverso la voce di un contemporaneo. E' qui la fresca novità del libro, e Pater non ha intitolato il capitolo a Ronsard, che pure lo riempie tutto, sì bene «Modernità».

L'idea era già accennata, anticipata nel *Marius*. Al giovane protagonista e all'amico Flaviano la virtù della letteratura si mostra attraverso un libro modernissimo, quello di Apuleio, e in particolare nella storia di Amore e Psiche: anche qui è un'arte raffinata, sapiente, remota dal volgo, una specie di iniziazione. Iniziazione per Flaviano all'artificio dello stile(e sono le idee che ricompaiono nel saggio capitale del critico inglese), per Mario al culto della bellezza corporea, che è l'anima, lo spirito delle cose fatto visibile. Anche era affrmata (attraverso una lettera di Plinio) la forza rinnovata sempre della modernità: la giusta ammirazione per gli antichi non deve significare dispregio per i moderni, chè la natura non può cessare, come «weary and effete», di produrre ciò che è ammirevole. Ora Gastone accoglie insieme la febbre artistica di Flaviano, il suo ardore di espressione, e l'ansia estetico-morale di Mario, con un pieno abbandono lirco. Mai il Pater ha detto il suo commosso amore per la poesia di Francia come in queste pagine, poi che Jasmin de Villebon ha dato all'amico il miracoloso volume.

La rivelazione della poesia.

«Il libro altro non era che le «Odi» di Pierre de Ronsard, con «Mignonne! allons voir si la rose», e «l'allodola», e i versi all'Aprile — esso stesso veramente a nulla simile quanto ad una giunchiglia, nella sua legatura oroverde, i margini gialli e il profumo del luogo ove era stato — dolce, ma con qualcosa di malaticcio che hanno tutti i fiori di primavera dal tempo di Proserpina. Giovane di diciotto anni, ed opera della giovinezza del poeta, il libro conquistò Gastone con la pronta intimità del coetaneo, tutto vivo; ed egli provò quale sia l'ufficio della poesia contemporanea nell'influire novellamente sulla pieghevole giovinezza in ogni successiva generazione. La pigra e disordinata poesia, come disciolta nella sua natura, trovò un interprete esterno ed autorizzato, che si poneva a buon diritto, come l'ultimo prodotto dell'anima umana in questa materia, accanto alle voci poetiche consacrate del passato.

«La poesia! Finora era parsa legata senza speranza agli scaffali, come qualcosa in una lingua morta, «morta e chiusa in reliquari di libri», o simile a quelle reliquie «che si possono vedere solamente attraverso un piccolo vetro», come aveva detto uno dei suoi recenti «liberatori». Sicura, apparentemente, della sua «nicchia nel tempio della Fama», la poesia riconosciuta della vecchia letteratura aveva avuto la pretesa di sfidare o screditare, come corrotti e irrimediabilmente volgari, i moti poetici del vivente genio moderno. Pure il genio d'oggi, effettivo e possente, la vigile anima del presente, conscia del suo possesso, asserirebbe insieme con tutti gli altri suoi diritti il diritto alla poesia, e in quanto alla curiosità, all'interesse intellettuale di Gastone, per esempio, aveva naturalmente il vantaggio di essere tutto vicino, con l'efficacia di una presenza personale. La gioventù studiosa, nel suo ardore per la «cultura», benchè di fatto indifferente in mezzo ai libri che certo movevano il passato, fa in vero un docile atto di fede circa la magia, il potere taumaturgico di Virgilio (o possiam dire di Saakespeare?). Pure come fioche e oscure, dopo tutto, le pene di Didone, di Giulietta, i travagli di Enea, di fronte a cose sofferte o compiute appena ora — storie che, volando a noi sulla lieve corrente della conversazione odierna, lasciano l'anima nell'ansia! Nel caso migliore, la poesia del passato non potrebbe commuovere alcuno più immediatamente che i bei volti dell'antichità, che non sono qui per essere visti da noi e sinceramente amati. L'esigenza di Gastone (la sua giovinezza solo conformandosi in ciò alla regola) era per una poesia così vera, così intimamente vicina, così corporea, come i nuovi volti dell'ora, i fiori dell'attuale stagione. La poesia antica, simile a un corpo morto, non poteva sanguinare, mentre c'era un cuore, un cuore poetico, nel mondo dei viventi, che batteva, sanguinava, parlava con irresistibile potere. Le persone anziane, Virgilio alla mano, potevano pubblicamente asserire che l'età contemporanea, un'età naturalmente di uomini piccoli e di piccole cose, tralignata dal tempo della loro giovinezza, doveva di necessità essere inetta alla pratica della poesia. Ma anche ora la giovinezza aveva la sua eterna parte da sostenere, protestando che, dopo tutto quanto era stato detto, il sole ardeva sempre nell'aria e nelle proprie vene, sempre suscitava per tutti nello stesso modo fiori e frutti; anzi, fiori manifestamente nuovi e frutti più ricchi che mai. Per conto suo, infatti, Gastone aveva immaginato una poesia più miracolosa di quei che potesse essere alcuna di data anteriore a lui. L'età si rinnova, e derivata immediatamente da essa cresce pure una nuova poesia, superba e larga, per soddisfare una nuova situazione mentale già preparata. Sì! la vecchia poesia, riconosciuta e per così dire legittima, era solo una cosa ch'egli poteva bere a sorsi, come qualche raro vino fatturato, ad esempio, che piace al gusto acquisito. C'era un'altra specie di poesia, inespressa, inesprimibile forse, certo finora non fatta conoscere nei libri, che doveva aspirarlo e assorbirlo, come il giocondo aere — lui, e la terra coi suoi atti, i suoi fiori, ed i volti.

«In tale condizione di spirito, come profondamente, dilettosamente aveva dovuto commuoverlo la poesia di Ronsard e dei suoi compagni, quando, siccome per buona fortuna di età in età accade alla gioventù curiosa, egli venne a conoscenza della letteràtura del suo tempo, che confermava — più che confermava — il suo presentimento! Ecco una poesia che arditamente assumeva l'abito, le parole, i modi, lo stesso vezzo della vita contemporanea, e li mutava in oro. Essa s'impadroniva del giglio nella mano di uno, e proiettandolo ad una distanza chimerica, spargeva sul corpo del fiore l'anima della sua bellezza. D'un tratto le cose eran divenute più profondamente sensuali e più profondamente ideali. Come al tocco di un mago, la rosa acquistava qualcosa di più che il suo rossore naturale. Occupata così strettamente col mondo visibile, questa nuova poesia aveva una sì profonda intuizione di ciò che può solamente sentirsi, e manteneva tale modo parlando di oggetti come il vino, i frutti, la piuma al berretto, l'anello al dito. E ancora, non era una forma incerta o generica ch'essa dava al fiore o all'uccello, ma l'esatto peso della gazza alla finestra; potevate contare i petali — del numero esatto come in natura; nessuna espressione poteva essere troppo fedele alla precisa testura delle cose; anche le parole dovevano ricamare, intrecciarsi e filarsi, come fili di seta o d'oro. Ecco persone reali, nel loro reale, dilettoso abbigliamento, e voi intendevate come si movevano; il visibile era visibile più che mai per l'innanzi, appunto perchè l'anima era venuta alla superfice. Il succo dei fiori, quando Ronsard li nominava, era come vino o sangue. Così colorato era; benchè anche le cose grigie, fredde, tutto ciò che era più fresco per contrasto — con una freschezza, ancora, che sembrava toccare l'anima e temprarne l'ardore — trovasse qui la propria ragione, lo strepitoso passaggio degli uccelli la notte, presagio di pioggia, il gemito del vento alla porta, il vento stesso fatto visibile sul grano che si piega.

«Così Gastone comprese la poesia di Ronsard, generosamente espandendola alla piena misura delle intenzioni di essa. Anche quella poesia perdette a sua volta il suo potere taumaturgico, e divenne mera letteratura invece che vita, parte per la naturale mutazione del gusto poetico, parte per i suoi errori. Errori e tutto, comunque, Gastone accettava lealmente; quegli errori — il cadere della grazia nell'affettazione, dell'erudizione nella pedanteria, della finezza esotica nella maniera — essendo per lui solamente come prova di fedeltà verso le posizioni dominanti di essa. Erano solo caratteristiche, nè avevano bisogno di difesa per gl'iniziati, o anche erano gradite, come quelle che sentivano della peculiare perfezione del maestro. Egli ascoltava, guardava attorno liberamente, ora, ma sempre con l'orecchio, con l'occhio del suo poeta favorito. Era stata una lezione, una dottrina, la comunicazione di un'arte — l'arte di mettere in vantaggiosa evidenza gli elementi graditi, esteticamente piacevoli, della vita, sì che sembrassero occupare tutta la superfice; ed egli era sinceramente grato dell'innegabile beneficio.

«E ancora il geniale poeta sembrava aver parlato quel che già era nella mente di Gastone, quel ch'egli aveva bramato dire, ch'era stato proprio sul punto di dire: ciò giungeva così intimamente vicino al lettore, che aveva l'incanto di una sua propria scoperta. Era un'illusione, forse; era perchè il poeta diceva tanto di sè, facendo così libera mostra di quel che, se bene personale, era tanto contagioso; dei suoi segreti d'amore specialmente, come l'amore e null'altro riempisse il suo pensiero. Era in verità solamente il «segretario d'amore» che notava di ora in ora i più lievi cangiamenti della sua fortuna. Sì, quella era la ragione per cui le cose visibili, udibili, sensibili, così lucidamente ardevano, perchè c'era tale rigoglio nei suoni, nelle parole, nei ritmi, la ragione della nuova luce venuta sul mondo, di quella freschezza meravigliosa. Con un magistrale uso di quanto era prossimo e familiare, o anche per via di ardite innovazioni, egli trovava nuove parole per cose sempre nuove, e il nuovo accento risvegliava associazioni da lungo sopite. Mai prima le parole, le semplici parole, avevano significato tanto. Quale espansione, quale libertà di cuore nel linguaggio, come associabili alla musica, al canto, le linee scritte! Egli cantava dell'allodola, ed era il garrulo essere dell'allodola. La bellezza fisica umana veniva prestata ad ogni oggetto, animato o inanimato, alle ore stesse, al corso, ai mutamenti del tempo. Una quasi grave pienezza di espressione pesava sui gesti, gli abiti stessi, gli ornamenti personali della gente sulla strada maestra. Anche Jacques Bonhomme al lavoro, o riposando per un'ora, traeva dal suo amore, volgare quale era, un tocco di dignità e grazia, qualche segreto di espressione che faceva pensare all'Italia o alla Grecia. La voce del pastore che chiamava, il chiacchiericcio della pastorella che volgeva il fuso, sembravano rispondere o attender risposta — essere frammenti dell'ideale ed eterna conversazione d'amore.

«Era il potere della «modernità», quale si rinnova in ogni età successiva per la gioventù geniale protestando ardita, contro tutte le sanzioni in questa materia, che il vero «classico» deve essere del presente, la forza e la pazienza del tempo presente. Egli l'aveva ricercata, ed eccola — la sola irresistibile poesia che mai fosse stata, con la magica parola detta a tempo opportuno, trasformante la sua età e il mondo intorno a lui, mostrando il suo accento quotidiano, la «maniera» stessa per cui essa si riconosceva, come una grazia aggiunta, affermando i latenti diritti poetici del transitorio, del fuggitivo, del contingente. La poesia non aveva più bisogno di mascherarsi dietro l'abito di un tempo lontano: Gastone poteva solamente compiangere gli uomini del passato perchè non erano vivi a leggere. Ecco una scoperta, una nuova facoltà, un'apprensiva privilegiata, da comunicarsi volta a volta all'uno e all'altro, da essere propagata per la rigenerazione fantastica del mondo. Era una maniera, un abito del pensiero, che occuperebbe la vita ordinaria e la foggerebbe al suo intento. Veramente, tutti già ne erano a conoscenza, e se ne piacevano. La scuola era prossima a scontare quella accettazione immediata, quell'intimo conformarsi alla mentalità del suo tempo, con l'improvviso e profondo oblio, come una cosa in modo non naturale appannata e sfiorita, tale una magica giovinezza o una bellezza magica, d'un tratto, per l'ultima parola dell'incantesimo, cangiata in una avvizzita vecchiaia. Pure, allora, ai più vivaci spiriti del tempo, essa era parsa niente altro che «impeccabile», alla maniera delle grandi, sacre produzioni del passato, benchè in una lingua viva. Quanto a Gastone, invece, il potere della stessa antica poesia classica si spiegava per l'azione riflessa della nuova, e poteva finalmente sembrar giustificare le sue pretese».

L'incontro col poeta.

Nelle pagine infiammate, che esprimono, attraverso il giovanile fervore di Gastone, tutta l'etica e l'estetica del Pater, non vale indugiarsi a notare le inesattezze, come la «rosa» del poeta francese e l'«allodola»

messe nella prima edizione delle *Odi*, mentre l'una compare solo il '53, nella seconda edizione degli *Amours;* e nella *Nouvelle Continuation des Amours* l'altra, il '56 — e i versi all'aprile, che devono essere quelli di Remy Belleau, ricordati nel saggio su Du Bellay, come un frutto mirabile della nuova scuola, con tuttavia la designazione del vero autore. Le citazioni dalla *Deffense*, e tutto l'altro quasi ripreso alla lettera dallo scritto famoso, inducono a pensare che il Pater tentasse qui, come prima nel *Marius*, l'opera totale e conchiusiva, ove naturalmente riapparivano le parole già dette, in tempi diversi, e raccolte ora per la più compiuta significazione. Del resto, nel discorrere il libro non si può dimenticare che si tratta di frammenti: sette capitoli, di cui sei pubblicati in riviste nell'89, che poi l'autore, vissuto ancora cinque anni, non ha portato ad unità compiuta, quale si possa ritenere la ragione del fatto. Il raccoglitore, Charles L. Shadwell, nel 1896, pensava potesse essere stata l'insoddisfazione del piano: accettando l'ipotesi, resterebbe da considerare se lo scontento non venisse al Pater anche dal sentire ch'egli rifaceva il *Marius*, ripeteva qualche altro scritto, senza la certezza di superarli.

Pure, nel terzo capitolo, la freschezza giovanile offerta dall'entusiasmo di Gastone rinnova, rileva le idee ben note, e la figura del Poeta, tanti anni prima disegnata accanto a quella del minore amico, è finemente presentata nel quadro che si conviene all'amore, al concetto del Pater: il priorato di Croix-val, il cantore di Cassandra occupato nel giardino, anzi tra gli ortaggi, simile a un buon mago con la magra persona e il naso aquilino, mentre s'annuncia la neve nella sera velata di marzo. Intorno è il Vendomois, il distretto del piccolo Loir, dove la nuova poesia era sorta, e dove « non ostante la sua eleganza, poteva sembrare un selvatico fiore nativo, abbastanza modesto ».

Giunge a Croix-val Gastone coi tre amici, ansioso di vedere l'artefice del nuovo prodigio — il poeta vivo come le sue parole meravigliose, e non è una delusione, piuttosto un approfondimento — una comprensione anche tecnica dell'arte e del suo segreto.

L'appartamento del priore laico, nella sua discreta eleganza, in contrasto con l'austerità dei nudi corridoi, delle celle dei monaci, raccoglie tutti i segni esteriori, tradizionali, della persona di Rousard e della sua fortuna: i *souvenirs* donati da tre re di Francia e da Maria di Scozia, i quadri di François Clouet — dall'appellativo del padre dello Janet — la massiccia Minerva d'argento, decretata al Poeta dai « Jeux floraux », con la corona gotica e un fresco ramoscello di bosso consacrato, quasi in figura di Madonna, e fermato al piedestallo il manoscritto con cui il giovane Carlo IX declinava l'offerta, l'onore a lui non dovuto. (E Pater non solo crede alla regale autenticità dei versi, ma li dichiara non meno buoni di quelli del Ronsard.) Poi libri di rara eleganza nella impressione e nella legatura, delicati oggetti d'arte e di bellezza, alle pareti ritratti in cornici di canne d'avorio o di filigrana gemmata. Ecco le donne dei suoi canti, Cassandra, Maria e le altre, sino ad Elena, « a cui egli era stato contento di non proporre altro che un affetto platonico ». Nè importa molto se ancora dovevano passare almeno due anni prima che Elena di Surgères entrasse nella vita del Poeta — come ci assicura l'ultimo biografo, Pierre Champion —: qui, nel '70, Walter Pater ha voluto fermarlo, solo quarantaseienne, al tramonto un po' triste, compiuta l'opera essenziale, tutto raccolto nella fatica degli emendamenti non sempre felici, e nello sforzo comandato della *Franciade*. Quasi compiuta la vita, certo visibilmente vecchio prima del tempo, questo evocatore della « eterna giovinezza », con la nostalgia del passato, il rimpianto dei morti e la malinconia per i beni negati, l'affetto disinteressato, quasi paterno, pel giovane Re. Come una tenera, vana aspirazione in chi dalla vita era stato quasi escluso, solo cercandola, fingendola nell'arte. « Autunnale » in tutto il Poeta, nel ritratto del Pater, quale il critico lo vede attraverso l'opera, anche se, quando Gastone gli fa la visita devota, egli è ancora lontano dalla *retraite*. Finiti gli amori: e le donne una dopo l'altra guardano impassibili dalle pareti.

« Sorelle avrebbero potuto essere, quei diversi, successivi amori, o sempre la stessa donna, forse in atteggiamento ed abito lievemente variato, ai diversi momenti di qualche prolungata, « rappresentazione » mimica d'amore, cui si conveniva il vestire teatrale dell'epoca, perchè i manierati artisti italiani o *italianizzati*, compreso il molto pregiato, indigeno Janet, coi suoi favoriti sfondi verde-acqua, conoscendo la predilezione del poeta, a tutte egualmente avevano dato gli stessi occhi scuri e tenere palpebre e capelli d'oro e una pallidezza un poco ambrata, variando solo i curiosi artifici dell'abbigliamento — nodi, e reti, ed auree tele di ragno, e chiare pietre piatte. Perigliose ospiti in quella semplice dimora claustrale, Sibille della Rinascita inviate dall'Italia in Francia, tutte quante a Gastone sembravano sotto il peso di qualche grave messaggio circa un mondo a lui sconosciuto, le linee segrete delle guancie e della fronte sforzandosi ad esprimerlo, mentre le labbra e gli occhi sorridevano solo, non del tutto onestamente. Era stato un amore erudito, con un non dissimulato « odio del volgo ».

Un'eco della pagina per Monna Lisa, un moto come di sgomento alla troppo viva e misteriosa luce del Rinascimento italiano. Poi altri volti alle pareti: tre regali Margherite, « molto pregiate *perle* di tre successive generazioni », e il re Carlo, e i compagni, uno dei quali, Joachim du Bellay — quasi un quarto di secolo prima incontrato, per grande fortuna di Ronsard e della poesia, nel gaio mattino, all'osteria lungo la strada — col ricordo stringe dolorosamente il cuore all'ospite di Gastone. Pensoso, malaticcio, il dolicato cantore dei *Regrets* si sarebbe mirabilmente convenuto alla malinconia di quell'ora grigia. « Domani, dove sarà la neve? ».

Quindi, il poeta stesso, il duce nella battaglia artistica, in aurea armatura, incoronato a guisa di romano conquistatore, pur coi segni dell'invincibile tormento. « Non ostante la sua pretesa alla conquista epicuraica di una regale indifferenza dello spirito, il ritratto di venti anni fa tradiva, non meno che il volto vivente, coi suoi erranti occhi attoniti, la fiera anima di una fiera generazione, le cui raffinatezze con tanto ardore cercate eran state in fondo poco più che una simulazione teatrale — una età di gente violenta, di insani impulsi, di mania omicida. Il cantore dalla dolce anima non aveva più che gli altri attinta in essa la vera calma. » Vinta tuttavia la battaglia per la bellezza greca, vinto il piccolo latrante Saint-Gelais, e *monsieur* Marot con le sue poesie fatte di spago. Per parte sua, Ronsard « aveva sempre sostenuto che la poesia doveva essere tessuta di seta delicata o di fine lino, o almeno di buona lana filata in casa ».

La « elegia della rosa », cantata con voce nasale e medievale ampiezza chiesastica dal sotto-priore, naturalmente secondo la notazione di Goudimel, compie l'incanto suggestivo. «La scena per un momento parve irreale a Gastone, che cedeva alla sua influenza: un'esotica aria imbalsamata, sfuggita da qualche antica *villa* romana o greca, aveva cangiata la stanza da lavoro del Poeta in una strana foggia di santuario privato, tra queste rozze costruzioni monastiche, con la voce del vento di marzo alta nei camini ».

Qualcosa di veramente religioso l'essenza dell'arte rivelata: come a Mario, un compito quasi sacro appare al giovane Latour la propagazione del nuovo segreto: « Il culto della bellezza fisica una religione, di cui la vera autorità sarebbe nell'occhio materiale! Considerate in questo modo, alcune delle ben distinte caratteristiche della poesia della Pleiade assumevano un'aria ieratica, quasi ecclesiastica. Quella rigida correttezza, quella graziosa unzione come di medievale salmodia latina, quella fervida aspirazione, quel sospetto del volgo profano, il senso — lusinghiero a chi era a parte del segreto — che la cosa, anche nel suo maggiore trionfo, non potrebbe mai essere veramente popolare: perchè tutto ciò gli era così grato, se non per la continuità di un precedente abito mentale? Egli poteva rinnovare la tonsura, e, in questo divino santuario della terra e del cielo intorno a lui, devotamente, estaticamente attendere la manifestazione — quando ne fosse degno — della umanità perfetta, in qualche non sognata profondità e perfezione della grazia della forma umana ».

Intende il Poeta il fuoco nascosto nell'anima del giovane, sotto la debita compostezza delle sue maniere, e a lui s'interessa affettuosamente, lo incoraggia a rivolgersi a un maestro migliore nello studio degli antichi. La mattina dopo, mentre se ne vanno i quattro amici, Gastone, insieme con una lettera di presentazione al signore di Montaigne, reca l'entusiastico proponimento di tutto dedicarsi al nuovo ministerio, di riempirne la sua vita. Ma solo un momento dura il pensiero della conciliazione tra il vecchio e il nuovo ideale; presto egli sente che questa, pure coi suoi poetici fervori, è una religione profana, coi suoi « fiori del male »: una sorta di consacrazione del male, a cui sembrava prestare la bellezza della santità. « O piuttosto, bene e male erano distinzioni inapplicabili, a misura che questi nuovi interessi si facevano sentire ». Nel dissidio doloroso, gli viene in mente che in qualche parte, in qualche acuto intelletto di quellla età di rinnovamento, si possa trovare uno schema filosofico, una scienza degli uomini e delle cose, che valga ad armonizzare in lui « l'amore sacro e il profano », o almeno a stabilire, per la sua pace, l'esclusiva supremazia dell'ultimo.

Con questa speranza Gastone andrà a Michele di Montaigne, come andranno tutti i contemporanei a chiedergli la giustificazione teoretica — retrospettiva per molti, nel secolo avido di vita —: una sanzione alla propria libertà, alla espansione illimitata delle proprie energie.

VITTORIO LUGLI.

NOTE DI TEATRO

Ramperti

« La porta dello stanzone dove lavoravano i forzati del giornale si aprì, ed una creatura alta, magra e sottile fece il suo ingresso, proiettando in avanti una piccola testa ricciuta e brizzolata. Portava il collo inguainato in un cravattone romantico ed aveva in mano un mazzolino di viole; un mozzicone di sigaretta gli pendeva distrattamente dalle labbra. Tolse di tasca alcuni quadrettini di carta, scritti per traverso a matita, con una calligrafia saltellante e rabescata: indi, sedutosi in punta d'una sedia, stese — sul primo foglio di carta che il tavolo gli offriva — un articolo malizioso, arguto, pieno di sentimento e di garbo, di preziosità e di sincerità, gentile e pungente, fantasioso e documentato, un articolo di Marco Ramperti, insomma ».

In questa rapida presentazione di A. Cajumi, i contrapposti generici, atti a ricordare al lettore l'« articolo » di Marco Ramperti, sono sufficienti a rievocare questo aggraziato funambolo-poeta della terza pagina, capace di sostenerti per due colonne in corpo dieci un pretesto qualsiasi: che non cerca l'esca per un'abilità a tutti i costi, ma l'appiglio per un temperamento assai prodigo, dal quale ha un sigillo inconfondibile anche la più disincantata o indiavolata o malinconica delle sue *causeries*.

Il libro raro, lo spunto autobiografico, una notiziòla pescata nella « cucina » di redazione, la trovata pseudo-scientifica o l'autentica scoperta, un sistema od un pettegolezzo, l'opuscolo ingiallito, il profilo di una donna, tutto si risolve, per il Ramperti, in un fatto squisitamente personale: nel quale tra il romantico incorreggibile, sognatore delicato ed appassionato, e l'ironista lucido e sagace — che sempre assume l'ufficio dell'*advocatus diaboli* — la tenzone si presta a giochi di fioretto, a iridescenze improvvise ed a sfumature incipriate, tra le quali si rivela, tratto tratto, l'accordo grave d'un violoncello dal canto rattenuto.

L'articolo di Ramperti ci offre, tipicamente, l'esempio della cronaca che sta per trasmutarsi — e sovente si trasmuta — in arte; per la sua apparente facilità eccessiva potrà far torcere le labbra a chi, avvezzo a preziose aridità, ad alchimie del lessico e della sintassi, a calligrafie che subito rivelano una cifra, non riuscirà a scorgere nel Nostro anche degli autentici scrupoli di stile: ma sarà accolto con una non pigra cordialità da quanti non sappian dimenticare come, ad un artista, siano almeno indispensabili quelle doti native che fanno l'artista veramente tale.

Anche *La corona di cristallo* potrebbe essere considerata come un lungo articolo di Ramperti condotto per oltre trecento pagine: se la prolissità, che ne risulterebbe inevitabile nei confronti dell'ossatura, non fosse bandita dall'intervento del poeta in parecchi capitoli del libro che, per quei capitoli, viene a vivere in una sua atmosfera delicata che esige il sottotitolo di « Storia ingenua » sulla copertina del volume. Ed allora, dopo aver accompagnato il reuccio sentimentale ed irrequieto, se ne abbiamo il ricordo come di una storia alluminata in cui le miniature hanno talvolta il pregio maggiore: accanto al ricordo di quelle abilità sottili e non mai sforzate, che hanno il sapore di certi paesaggini in cui predomina il forse facile effetto d'un pergolato di locanda o d'un plenilunio su gli abeti: a lettura ultimata, ci accompagna anche la sensazione di chi, dopo i balenanti riflessi dell'arabesco e delle duttili scaltrezze, ha potuto toccar terra, in più di un capitolo, in una regione agreste che ritrova la sua pace di frescura per l'ultima nuvolaglia in fuga di un temporale estivo.

***

Chi avesse l'ingenuità di chiedere al Ramperti come sia capitato sulla poltrona del critico drammatico, potrebbe sentirsi rispondere, con un sorrisino a fior di labbra, che ciò è per lui stesso inspiegabile, assai più delle sue avventure della prima giovinezza, che lo portarono ad essere suonatore d'orchestra in un cinematografo di sobborgo, o cameriere in un alberguccio fuori mano: e la risposta sarebbe indubbiamente rampertiana.

In realtà il Ramperti, sulla poltrona del critico, doveva necessariamente capitare: lo spettacolo dello spettacolo non poteva certamente sfuggirgli: e non avrebbe mai rinunciato, come critico, a quel pretesto che gli si poteva ogni sera rinnovare, offrendogli, della critica, il *reportage* più raffinato e frettoloso. Così, fra le *coulisses*, per l'autore e per l'attore (e sovente anche per il pubblico) il Ramperti si è trasformato in Supino, il buffone-poeta di corte nel Regno di Serenia, i cui annali son consacrati nella « Storia ingenua », che ha il commento più saporoso e fedele nella presenza di Supino che vive ai margini della vita e che la vita incide tratto tratto con qualche parola apparentemene sbadata, seguendo con lo sguardo il volo d'un rondone. Ed il filo d'erba, ancor tremulo per il bacio d'una cetònia, e la sorte di un trono, han la stessa importanza per Supino sdraiato al rezzo, intento a seguire i giochi delle candide nubi in corsa nel tepido cielo.

La vera fisionomia di Supino, costretto ad aggirarsi di « prima » in « prima », è nel suo tono: svagato senza albagìa, distratto senza permettersi il lusso di una cantonata, quasi carezzevole, e sopratutto delicato, quando si accinga a scoccare una frecciata di un'ironia talvolta implacabile. Ben presto, della critica drammatica milanese, è divenuto l'*enfant* più *gâté* che *terrible*. Tutto gli è permesso: e lo si lascia giocare desiderosi del suo gioco, in cui egli stesso per primo si dimentica, incapace di rinunciare ad un bel gesto come ad un bell'aggettvo. Pareva che Bacchelli, da principio, dovesse tenergli bordone in un tono più cauto e rarefatto, con un'ironia che non poteva esser dimentica de *La ronda;* ma poi Bacchelli s'è andato schiarendo in una cordialità sempre più netta, mentre Ramperti è rimasto ferocemente — ed ingenuamente — Ramperti.

I pochi passi fra l'uscita dal teatro e l'appoggiarsi « in punta di sedia » in redazione, non permettono al suo temperamento di tradirsi. Quando ti fa il critico pacato, e può rileggersi, e soffermarsi nei confronti e nei ricordi, allora le sue pagine hanno un qualcosa di volutamente rattenuto: sfilano, sulla terza pagina de *L'Ambrosiano*, i profili dei contemporanei, evocati da un sensibilissimo lettore: e sfilano, fra le fotografie di *Comoedia*, i comici italiani in una « galleria » che si fa un vanto di giustamente preferire quel che fu Zacconi a quel che è stato Ruggeri, rammaricandosi della sperdutasi vocazione della Galli e della fenomenale pigrizia di un Falconi, inchinandosi di fronte alla gracilità di una Gramatica e riconoscendo l'eroismo ed il sacrificio della continua tensione di un Gandusio.

Ma non puoi non avvertire un alcunchè di freddo, di troppo levigato, di predisposto, di ingegnoso: che seduce e non convince. La cronaca di una vita non sempre diventa vita, gli attacchi e gli scorci, pur avendo una loro prodiga larghezza di respiro, non sempre son celati nelle loro prospettive: e se in fondo si finisce per dar ragione a Ramperti, è perchè di aver ragione anche il Ramperti era più che convinto, e colpiva nel segno: ma senza riuscire a dimostrarcelo.

Perciò il Ramperti migliore, il Ramperti, come critico, inconfondibile, lo si ha nel *chroniqueur* drammatico. Qui, in quella colonnina sollecitata dal proto, il Ramperti non può trattenersi o controllarsi: è tutto un abbandono, di *boutade* in motivo, di ripresa in conclusione, che, affidandosi al suo temperamento *fantaisiste*, fa della sua critica la più immaginosa che abbiano avuto le nostre ribalte. L'ironia vi predomina: ma un'ironia che non è mai acre, contorta, cattiva — anche quando si faccia semplicemente micidiale: ma l'ironia di chi sia tirato in ballo per i capelli, di chi veda palcoscenico ed attori, e sopratutto di chi senta le loro battute, come un Ramperti che capiti per la prima volta in vita sua a teatro. Negli altri critici — più solidi, più critici — non è difficile di sentire stanchezze o noia addirittura. Ramperti riesce sempre a conservare la sua invidiabile freschezza, riesce sempre, magari sbadigliando, a prestarsi a quel nuovissimo e decrepito gioco della ribalta. Allora gli accostamenti più impensati ed efficaci, le immagini che talvolta rasentano la sensazione, un particolare portato in primissimo piano e che serve a rivelare la frusta tela di tutto un dramma, un dialogo con se stesso, un contradditorio con il pubblico, tutto gli serve per individuare quel dramma. Critica istintiva, talvolta epidermica. Ma di una grazia e, sopratutto, d'un'efficacia inconfondibile: tanto che la critica apparentemente più gracile è diventata la critica più coraggiosa e temuta delle nostre ribalte. Allora è bello che le commedie di un Adam presentino alla mente del Ramperti come le passeggiate delle educande delle Marcelline; e vien fatto, allora, di augurare al teatro italiano qualche altro « Don Abbondio » più o meno berriniano, unicamente perchè ci si possa poi spassare, alla sera, con un'indimenticabile stroncatura di *m. r.*, trasmutatosi per l'occasione in un « bravo » tanto provvidenziale quanto inevitabile.

MARIO GROMO.

Il caso Flora

La « sagoma » di Francesco Flora tracciata nell'ultimo numero del Baretti *ha reso furioso l'autore della « Città terrena », il quale sulla* Fiera Letteraria *(n. 33) è partito a gran carriera contro lo scrivente. Poichè questi, per metter le cose a posto, replicava con una lettera di giusta ritorsione (n. 34 della* Fiera*), ecco il Flora ribadire, con un'epistola (*Fiera, *n. 35), che basta a bocciarlo anche in filologia, la propria autoapologia. I lettori del* Baretti *debbono sapere soltanto che noi avevamo invitato il Flora a una discussione intorno alla critica moralistica e a quella estetica, e che il Flora ha preferito scendere a inconcludenti villanie. Questo, e non le miserie polemiche, ci preme di mettere a verbale.*

A. CAJUMI.

Interpretazioni di classici

Castiglione

Splendido saggio di morale e psicologia cinquecentesca, non v'era nulla più lanaturecch quecentesca, non v'era nulla più naturale che il « Cortegiano » finisse per essere tratto a facile simbolo dell'eleganza semplice e alquanto indifferente che la critica nostra (presentando essa, romantica, neoclassica o idealistica, identità di psicologia e di conclusioni su questo problema davvero impressionanti) al Rinascimento ama attribuire. E, come schema, sommando apparenze e servigi, non c'è tanto male. Un morale di finezze e di compromessi, un procedimento di addizioni e di correzioni, un periodo liscio ed armonioso lo possono ben giustificare e spiegare.

Dove non ci si spiega più, o ci si spiega male, è nei rapporti e nelle conclusioni. Si pensa, ad esempio, un Machiavelli passionato e impreciso di fronte a un Castiglione tutto limpido e sicuro. Non si avverte, tra i chiusi limiti d'un periodo ove ogni parola, concettualmente e artisticamente, è pesata, la passione e l'incertezza. Ci si chiude alle domande e ai sentimenti che salgono al margine di ogni espressione, appunto perchè questa è stata spietatamente contenuta dallo spirito serio dell'artista. Si trascurano le sfumature, col pretesto della lucidità e dell'armonia dominante.

Tutto questo è tanto più strano dato che d'altronde è impossibile non avvertire, al primo entrare nell'anima del Castiglione, un senso timido e contenuto, di rispetto e di solitaria predilezione per certi aspetti amabilmente sentimentali della vita, che non è per nulla confondibile con una qualsiasi leggerezza. Gusta l'eleganza con un sentimento di ordine e di rispetto punto romantico, direi quasi morale. Pregia il bell'aspetto e la grazia, ma come elemento di dignità e quasi di nobiltà (« *e prometta nella fronte quel tale esser degno del commercio e grazia d'ogni gran signore* »); ama la serietà, in ogni misura a cui si convenga (« *parmi che maggior grazia abbia nei vestimenti il color nero che alcun altro; e, se pur non è nero, che almen tenda al scuro; e questo intendo del vestir ordinario..*) apprezza, nelle donne, particolari elementi di fascino non avvertiti da un superficiale. (C'è, sulle loro mani, qualche periodo d'una straordinaria finezza, che spiega la spontaneità di certi atteggiamenti della lirica petrarchesca meglio di molte pagine di commento: « *...Il medesimo è delle mani; le quali, se delicate e belle sono, mostrate ignude a tempo secondo che occorre operarle, e non per far veder la lor bellezza, lasciano di sè grandissimo desiderio e massimamente revestite di guanti, perchè par che chi la ricopre non curi e non estimi molto che sian vedute o no, ma così belle le abbia più per natura che por studio...* »); ha, insomma, anche in questa ricerca di eleganza un sentimento straordinariamente serio, preciso e pensoso.

Come con tutti questi elementi di serietà e di *passione* (perchè non solo di disordine v'è passione) si armonizzi quell'altro sentire (più noto alla tradizione critica), esigenza di armonia e utile, che è il piacere della *sprezzatura*, la preoccupazione della naturalezza, è interessante, dal punto di vista psicologico, notare. Da una parte vuol essere ed è chiaramente una finzione « *che nasconda l' arte* », qualchecosa di un po' amaro e pàsso e troppo maturo; d'altronde però ancor essa ha un suo compito di correttezza impòstole dal sentimento con gelosa cura (« *dimostri, ciò che si fa e dice, venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi* ». Io per me non so' spiegarmelo senza pensare (scherzi della letteratura e più della lettura) a certa preoccupazione di puristi romantici per la naturalezza toscana del parlare intendendo che di essa è assai più nobile e serio e ragionato; che ha più stile in somma, e nobiltà tradizionale.

Più facilmente di questo si spiegano (nel quadro serio e vigoroso) gli altri accordi e compromessi di elementi pur contrastanti che la minuta analisi permette a Castiglione di portare a un grado veramente notevole di purezza morale e concettuale; elementi di moralità e di utile, di libero e necessario. Si sente bene che nel suo fine tutto contingente di dare una « specie » perfetta non d'uomo ma di Cortegiano egli mira, con una preoccupazione continua a non ferire, anzi a sollevare al possibile la dignità umana. Entrano di continuo in colleganza con questa sua morale sentimenti d'onore e di costume (« *quell'universal favore che tanto sapprezza* », « *grazia* », « *laude* » sono i risultati primi per cui si forma il suo Cortegiano) che valgono a tener di continuo incatenata la moralità nell'azione solidaristica e societaria; ma l'elemento dell'onestà, del bene, ora fine remoto, ora premessa, non è mai vinto nè assente del tutto Sente, nel travaglio espresso con una continua sorveglianza dei termini come con la cautela di tiraundare al caso particolare, una dignità grave fatta di finezze e distinzioni, una unità provvisoria, personale, soprattutto scarsamente vigorosa per l'opere grandi, ma scaltrita a veder oltre le apparenze da un continuato esercizio. Da una parte egli prosegue certa tradizione paternalistica e moderata nel capo e nel principe (« *è ragionevole che il principe ponga meta ai troppo suntuosi edifici dei privati, ai convivi, alle doti eccessive delle donne...* ») peraltro intende bene le qualità di passione e di fede, d'« *affetto* » insomma che son tanta parte del capo e del politico moderno: « *non so' già come ad un principe magnanimo liberale e valente nell'arme si convenisse non aver mai, per cosa che se li facesse, nè ira nè odio nè benivolenza nè sdegno nè cupidità nè affetto alcuno...* »; evita ad ogni modo con la massima accortezza (nulla di freddo però, ma passione dell'animo per salvar cose opposte di cui non si vede l'unità) i contrasti netti e schietti, alla Machiavelli. Ha tutto un capitolo (il XXIII del II libro) che è un capolavoro di equilibrio mantenuto in prevalenza dalla volontà. Pone anzitutto, quasi a chiarimento preliminare, la massima morale che ha da determinar l'azione: « *in cose disoneste non siamo noi obbligati ad ubedire a persona alcuna* » per modificare più in là, sotto il fuoco delle obbiezioni, in modo sensibile la purezza del motivo determinante (« *siete obbligato a non farlo e per voj stesso e per non essere ministro della vergogna al signor vostro* ») e notare infine, con profondo progresso sulla precettistica di ogni tempo (troviamo nell'affermazione certa spregiudicatezza machiavellica, ma quanto mai moralizzata e men cruda): « *Vero è che molte cose paiono al primo aspetto buone che sono male, e molte paiono male e pur sono buone. Però è licito talor per servizio de' suoi signori ammazzare non un uomo ma diece milia, e far molte altre cose...* ». Ad ogni modo, con chiaro senso di responsabilità, avverte bene che di tale permissione non si può costruire alcun catalogo di generalità, e rimanda ciascuno al caso per caso « *alla discrezion nostra* ».

Se fin qui abbiam cercato di rintracciare, sotto al liscio e al levigato, molto senso robusto d'onestà e di correttezza (Castiglione, in fondo pensa ancora « *la principal e vera profession del Cortegiano dover essere quella dell'arme* » e sprezza i damerini che vorrebbe « *non come buone femine esser estimati ma come pubbliche meretrici non solamente dalla corte de' gran signori ma del consorzio degli uomini nobili esser cacciati* ») più facile è avvertire nel Cortegiano un altro sentimento, quanto mai profondo e passionato, un sentimento d'amore alla bellezza, di rimpianto del passato, di fine analisi sentimentale che si può ben dir platonico e petrarchista (s' intende l'uno e l'altro alla cinquecentesca). E sono stati precisamente questi tratti, questi periodi della bellezza, pieni in fondo di passione, magari d'ammirazione sentimentale non ben contenuta, a preparare l'immagine tradizionale un po' fredda e grigia. Ricordate l'altro schema (quello, per fortuna, crollante) dell' Ariosto edonisticamente invaghito di sè e delle sue fantasie, un po' lieve e superficiale, e ciò allora appunto che più violenta (perciò più nitida) l'espressione gli usciva dai sentimenti più spontanei, semplici, elementari? L' simile è successo a questo Castiglione, più prudente e men nitido, anche per il sovraccarico concettuale non eliminabile, ma non meno *terminato*, non meno nobilmente e seriamente sentimentale. Così com' è del petrarchismo ariostesco, che si solleva con fisionomia ben propria, meno abbandonato e più perfetto, nella general passione analitica d'allora, d'un altro, ancor più chiaramente visibile, localizzato fino nella vigilata armonia del periodo, può ben parlare con sicurezza chi lo cerchi nella prosa del « Cortegiano ». Sono talvolta atteggiamenti letterari, come una certa aspettazione di giustizia dal tempo (« *il quale d'ogni cosa al fine scopre gli occulti difetti e, per esser padre della verità e giudice senza passione, suol dare sempre della vita o morte delle scritture giusta sentenza* »); e altri di vaga malinconia, che penetrando e percorrendo il periodo in superficie, rendono immagine più di poesia che di prosa (« *Però dei cori nostri in quel tempo, come allo autunno le foglie degli alberi, caggiono i soavi fiori di contento, e nel loco dei sereni e chiari pensieri entra la nubilosa e torbida tristizia, di mille calamità compagnata; di modo che non solamente il corpo, ma l'animo ancora è infermo: nè dei passati piaceri riserva altro che una tenace memoria, e la immagine di quel caro tempo della tenera età, nella quale quando ci ritroviamo ci pare che sempre il cielo e la terra ed ogni cosa faccia festa e rida intorno agli occhi nostri...* »). O ancora son pensieri di donne, sentimentali e accorati, sviluppati nei contrari motivi del desiderio e della venerazione, o più, forse, del desiderio di cosa venerata. Vi si ritrovano immagini classiche della forza d'amore, e cristiane d'amor spirituale, e tutto un contrasto da cui il dialogo sulla dignità della donna ritrae modernità e fascino particolare. Qui gli opposti, si può ben dire, si conservano affiancati senza eliders., come sono nell'inconscio e spontaneo pensiero dei più; ma, essendo spinti a un grado di finezza eccezionale, stupisce di più trovarli ancora insieme accordati e armonizzati: giacchè ormai, al punto in cui sono sviluppati nel « Cortegiano », per contemperarli occorre un vero paziente lavoro di *addizione*, più sostanziale assai del contrasto implicito nella forma dialogata. Noi qui intendiamo che tra le affermazioni contrastanti c'è bene qualcosa in più o qualcosa in meno, ma non qualcosa di sostanzialmente diverso. La diversità è fra i dialoganti, per esempio fra il signor Gasparo, il misogino ironista con alquanto di posa, e Pietro Bembo, il savio, cinto dell'aureola d'una quasi santità letteraria. Ma fra le larghe concèssioni del primo (« *io non nego che le intenzioni le fatiche i pericoli degli innamorati non debbano aver principalmente il fin suo indirizzato alla vittoria dell'animo più che del corpo della donna amata; ma... sempre chi possiede il corpo delle donne è ancora signor dell'animo* ») e i limiti in apparenza assai fermi e feroci del secondo (« *... nè piccoli sogni d'amar fa la donna, quando all'amante dona la bellezza, che è così preziosa cosa, e per le vie che son adito all'anima, cioè la vista e lo audito, manda i sguardi degli occhi suoi, la immagine del volto, la voce, le parole....* ») non v'è chi non avverta a primo ascolto un'atmosfera comune, sottile e spirituale e sensuale a suo modo.

In tutti questi saggi comunque l'immagine assume appunto quella colorazione vagamente sentimentale cui accenniamo, che a volte poi si sbriglia in più freschi sprazzi e svolazzi di fantasia, in ghirigori eleganti di concetti e sentimenti, disegnati con grande franchezza o minuzia, o raggiunge il ritratto e l'indagine psicologica. Direi talvolta il Castiglione in preda al piacere e al ritmo del complimento e dell'acutezza, e insieme d'una immagine molle e ritmata (« *però si può ben dire che gli occhi sian guida in amore, massimamente se sono graziosi e soavi; neri di quella chiara e dolce negrezza, ovvero azzurri, allegri e ridenti e così grati e penetranti... Gli occhi adunque, stanno nascosti, come alla guerra soldati insidiatori in aguato...* ») mentre a volte (e qui soccorrerebbe la possibilità d'una analisi ricca e minuta) senza sforzo si trapassa a una vera e propria capacità costruttiva non solo di ritmi molli e ricchissimi, ma ancora di immagini vive e indipendenti, che gli nascono così, spontanee, esemplificando: « *E però interviene che molti, vedendo una donna di quella bellezza grave, che andando, stando, motteggiando, scherzando e facendo ciò che si voglia, tempera sempre talmente tutti i modi suoi che induce una certa riverenza in chi la mira, si spaventano, nè osano servirle; e più presto, tratti della speranza, amano quelle vaghe e lusinghevoli, tanto delicate e tenere, che nelle parole, negli atti e nel mirar mostrano una certa passion languidetta che promette. poter facilmente incorrere e convertirsi in amore* ».

Tratti come questi, non anòmali certo nell' opera del Castiglione, non sono ad ogni modo così frequenti come potrebbe pensare chi guardasse alla franca sicurezza con cui sono tracciati. La compiutezza precisa dello stile tutt'altro che gelida e vana, anzi passionata nel suo bel ritmo ampio e complesso, non li lascia svilupparsi irregolarmente nè sorverchiamente. S'intende bene la mente, la capacità creatrice e ordinatrice. Anche il procedimento di « *addizione* », che ho più sopra indicato come caratteristica psicologica, può ben valere adesso, dopo quanto abbiam visto e studiato, come « classe » estetica, a valutare lo sforzo di armonizzazione che agli elementi vari di civiltà e di stile il sentimento impone, oltrepassandoli senza dissolverli. È un sentire adeguatore che riporta nel presente, e anche oltre, avanzi di sentire e di credere trascorso. Vi sono malie e certo senso di fatalità che non sai se siano derivazioni tre-quattrocentesche o anticipazioni piene di modernità. Senti una unità piena di fascino tra certe credenze superstiziose (« *Altri cercano con incanti e con malìe tor loro* — alle donne — *quella libertà che Dio all'anime ha concessa: di che si vedono mirabili effetti* ») e l'acuta nota psicologica piena di passione (« *Pur, perchè il non amare non è un arbitrio nostro, se alla Donna di Palazzo accorrerà questo infortunio....* ») che, in ogni altro libro, penseresti antipodiche; e stupisci alla commossa eloquenza del Bembo (strana, e quasi inconcepibile contemplazione) che avverti nuova nelle sue frasi esemplate alla razionale Teologia trascorsa: « *bellezza divina... che è principio d'ogni altra bellezza, che mai non cresce nè scema; sempre bella, e per sè medesima... semplicissima; a sè stessa solamente simile, e di niuna altra partecipe...* »: giro e parole che paiono voler giungere al soprannaturale non di volo, ma con metodo, sopprimendo ogni paragone col mondo.

Il compiuto e il volontario di questa visione, il senso largo di accettazione di tutto il suo tempo, la giustificazione tacita o espressa del suo presente, la costanza tra le contraddizioni o forse appunto il coraggio di escluderle col silenzio, tutto questo fascio d'elementi diversi sono appunto quello che, in contrasto col senso di « *pensato* » che ho pur riconosciuto nel Castiglione, in contrasto pure col significato più povero e comune del vocabolo, chiamerei la «*naturalezza*» negata a tanto altro Cinquecento. E' questo elemento unitario e vitale che caratterizza l'isolamento del «Cortegiano» in mezzo a tanta psicologia consimile, che ne fa uno dei non molti (sette od otto) libri *compiuti* del nostro cinquecento; è la semplicità e serenità di spirito che gli permette di non rifiutare (lui, tanto superiore di raffinatezza psicologica) quell' eredità frammentaria dei secoli anteriori che forma, nonostante Machiavelli, il patrimonio più caro alla morale del nostro Rinascimento migliore.

ALDO GAROSCI.

LETTURE

I fatti miei e i miei pensieri, diario inedito di RUGGERO BONGHI (Firenze, Vallecchi ed L. 12) — Mettendo in atto una felicissima iniziativa presa l'anno scorso, in occasione del centenario della nascita di Ruggero Bonghi, si pubblica ora per cura di Francesco Piccolo un florilegio del diario che il Bonghi andò scrivendo, a ventisei anni, dal 1. marzo 1852, mentre era — insieme col Pisanelli, col Pepe e con altri compagni di esilio — a Parigi, fino a tutto il febbraio 1853, quando da più mesi trovavasi sul Lago Maggiore, nel cenobio dell'abate Rosmini, a Stresa, in dolce quotidiana convivenza non solo coi gran filosofo roveretano, ma anche con Alessandro Manzoni che, villeggiando da quelle parti, a Lesa, soleva tutti i giorni recarsi dal Rosmini. Non vi si contengono soltanto note di studio e appunti redatti dall'autore durante le sue letture e i suoi lavori; discussioni intorno ai dialoghi platonici e ai libri di quella *Metafisica* d'Aristotele che il Bonghi era allora tutto intento a tradurre; interpretazioni d'altri pensatori; progetti di opere da scrivere; ma anche rievocazioni altrettanto vive e appassionate quanto fedeli di quei sereni conversari di Stresa, che tanto dovevano contribuire alla formazione della mente e del carattere di R. Bonghi, il quale com'è noto, dal Rosmini trasse ardire alla speculazione e dal Manzoni apprese a considerare la naturalezza nella lingua in correlazione con la sincerità del pensiero. Sono queste le pagine più suggestive del prezioso volume. Ricche di notizie non scevre d'interesse storico, di curiosi aneddoti ed episodi, di motti ed epigrammi sfavillanti di fine *humour*, di sentenze e aforismi originali e acuti, di sagaci e oneste ammonizioni, esse gettano nuova luce sulla biografia di quei due sommi, e destano, qua e là, il ricordo di un altro diario di quegli anni fervidi di speranza per l'Italia. Parliamo del diario pubblicato recentemente da Aldobrandino Malvezzi e redatto da Margherita Trotti Bentivoglio — che di quelle memorabili conversazioni stresiane fu anch'essa testimone assieme al marito Giacinto Provana di Collegno e alla sorella Costanza Arconati — con arte certamente inferiore a quella del geniale scrittore napoletano ma non con minore grazia e finezza, specialmente nel cogliere e rappresentare tratti caratteristici degl'interlocutori, che erano — oltre al Manzoni, al Rosmini e al giovine loro discepolo R. Bonghi — Giuseppe Massari, Diomede Pantaleoni, il marchese Gustavo di Cavour, il Conte Greppi, mr. Dunne e parecchi altri.

Riferendosi agli anni spiritualmente operosi passati sul Lago Maggiore, in intimità di vita e di pensiero col Manzoni, il Bonghi ebbe, poi, in una lettera a Riccardo Folli su la lingua italiana e le scuole, datata da « Belgirate, 25 settembre 1876 » a rammaricarsi e a pentirsi « di non essere corso, dopo sciolta la compagnia, ogni mattina, ogni sera, nella sua cameretta, a scrivere quello che dal Manzoni aveva sentito dire e ragionare »; qui, è evidente, la memoria non diceva il vero al Bonghi il quale, nella vertiginosa varietà delle cose da lui scritte, aveva finito col dimenticare d'aver raccolto il ricordo di quei colloqui manzoniani nel suo diario del 1852-1853, cioè in quel « *l'bracco di memorie manoscritte* » di cui pure aveva toccato, qualche anno prima, nella bellissima e commossa lettera al Landriani, premessa alla terza edizione del « *Perchè la letteratura italiana non sia popolare in Italia* ». Codesti sbagli di memoria eran frequenti nel Bonghi: effetto, certamente, di quella portentosa prodigalità con cui egli, da gran signore del pensiero lasciava disperdere i tesori della sua mente irrequieta e audace. E', in proposito, caratteristico l'aneddoto narrato dal Petrocchi in un curioso e vivace profilo del Bonghi. Alla Marchesa Trotti questi dedicò un libro sui papi scrivendole che si compiaceva dedicarglielo perchè svolgeva un argomento nuovo per lui ed Emilio Treves, il giorno dopo, mandava ai giornali una gustosa letterina osservando d'averne pubblicato uno lui del B. sui papi, di più di trecento pagine!

Bozzetti rapidi e vigorosi di figure della storia contemporanea; narrazioni snelle e deliziosamente lepide di cose viste e sentite; confessioni sincere talvolta fin troppo crude e maliziose; sfoghi e scatti ne' quali si rivela l'intimo dell' indole del B., profondamente e sicuramente buona, anche se dissimulata da quel fare bizzarro e impetuoso, talora non scevro di mordace ironia e di petulante malignità del quale egli amava far mostra così come soleva menar vanto di quello « esercizio ginnastico nel contraddire » non a torto e rimproveratogli dal Carducci che lo definì « antipatico per divertimento »; giudizi acuti e scintillanti di sottile attica arguzia, se non sempre meditati e giusti, fanno del diario bonghiano una delle autobiografie spirituali più notevoli dell'Ottocento, non meno importante come testimonianza fedelissima di un « fortunato periodo di approfondimento e di maturazione » che bella per arte; uno di quei libri che si scorrono non solo con avvincente interesse, ma con diletto e con frutto.

G. B. GIFUNI.

Arte e dilettantismo

Le recenti esperienze estetiche hanno reso un utile servizio al chiarimento delle idee, col portare che hanno fatto alle estreme conseguenze i postulati teorici dai quali nascevano.

Bisogna lodare il coraggio degli artisti moderni, e render testimonianza del profondo valore etico della loro fedeltà ai ricordati postulati, con coraggio e con intransigenza professati sin all'estremo limite del loro logico sviluppo; poichè ciò facendo compiamo un doveroso atto di giustizia verso uomini troppo sovente e da troppi accusati d'incostanza e ritenuti incapaci di sollevarsi al superiore mondo delle Idee, da quello primitivo del capriccio dove il volgo ama confinarli; come riconosciamo l'utilità delle posizioni intransigenti ed estreme agli effetti della verità.

Come il diapason serve a provare la resistenza della corda, il paradosso ha lo scopo di saggiare la forza di resistenza dell'idea.

Portando alle ultimissime conseguenze il pensiero del Rousseau sino a fraintenderlo per rimproverargli di «voler, coi cinici, rimettere l'uomo a quattro zampe», il Voltaire ha pur egli contribuito alla retta formulazione dei principi del diritto naturale ed alla delimitazione dello spirituale terreno sopra il quale il frondoso albero del pensiero moderno è potuto crescere e fiorire.

L'ironia, come il paradosso (che sono gli estremi cui possano arrivare la critica e la logica), hanno lo scopo di saggiare la solidità delle idee, perchè, spostandole verso un'altra realtà in certo qual modo le applica e applicandole, le critica.

L'esperienza è il solo collaudo possibile, e bisogna pure ammettere che il pragmatismo ha la sua ragion d'essere anche se con esso occorre in due parti scindere la realtà per conoscerla, la qual scissione non vuol dire tuttavia attività di sostanza formativa, contrapposizione di elementi costitutivi, e in una sola parola, trascendentalismo ma diversità di posizioni nella complessa unità dello spirito.

Come già scrisse il Kant «la realtà non si differenzia dal sogno che per la diversità del piano sopra il quale vive»; il che vuol dire che da solo il pensiero non sa darci la verità, ma solamente delle idee nè erronee nè vere in sè stesse: dei dati che nulla possono provare e nulla possono valere, se a contatto della realtà non riescono ad assumere gli attributi dell'universalità e dell'essere, e i caratteri limiti della nostra umanità.

Checchè si dica e si pensi noi conosciamo le idee solo allorquando si adeguano ai ricordati limiti ed alla ricordata umanità: la quale umanità non è la *tabula rasa* del Condillac ingenua e priva di passato, ma il campo ricco di possibilità del Cattaneo (il microcosmo addormentato di Platone che l'esperienza farà svegliare, per cui il pensare non sarà ch un ri-prender coscienza, un ricordare); senonchè la storia, che non si svolge invano come col Sorel pensano tutti i pessimisti, lascia a ricordo del suo passaggio, quali sedimenti e quali detriti delle istituzioni, e, in noi sotto forma d'impulsi e di tendenze, un qualchè di pesante e di retrivo, dal quale non si può prescindere e contro il quale occorre necessariamente urtare, in una lotta che è la norma stessa della vita e del pensiero.

La dialettica non è concepibile senza la preventiva ricognizione di questo qualchè di più pesante che si oppone allo slancio dello spirito: — e la coscienza dell'arresto serve di stimolo all'incedere.

Ma la verità (la realtà) non può essere nel passato che è menzognero (che è imperfetto) in quanto non contiene il divenire; nè può essere nel divenire che non ha consistenza alcuna. E' invece nel presente che entrambi li contiene ed entrambi li attua nella vivente sintesi dell'azione, e, nel caso da noi considerato dell'opera d'arte: la quale diventa pertanto, non il fatto mistico privo di storia e lontano dalla conoscenza e dalla morale del Croce, ma il fatto ultimo d'una serie di fatti artistici i quali hanno collaborato alla sua manifestazione ed in esso sono contenuti.

L'arte intesa come attività pura, come intuizione e come autoctona manifestazione dello spirito, non spiega che parzialmente il fenomeno estetico. Davanti al farsi dell'opera d'arte, l'artista, o rimase passivo, e allora l'opera d'arte assume un valore trascendente (metafisico assoluto) e il dogmatismo rinasce; — oppure non collabora ad essa che parzialmente, non impegna cioè totalmente la sua umanità, e allora l'opera d'arte risulta come l'espressione d'una abilità pre-spirituale e pre-umana, in una parola limbale; e così l'unità dello spirito è infranta, nulla più si capisce, si ricade nel psicologismo, e il capriccio si codifica e teorizza.

In verità Benedetto Croce ha il torto, per quanto il suo senso morale possa essere offeso da certe manifestazioni artistiche e le sue reazioni possano essere fraintese, come nel caso Pascoli e in altri (ma si veda in tutto questo un segno palese del contrasto latente nel suo animo, e il tallone d'Achille della sua filosofia): — ha il torto, dicevamo, di avere legittimato le ultimissime estetiche cosidette avanguardiste, tutte cadenti, o nell'edonismo (il Serra e l'Onofri dei *frammenti critici* sul Pascoli), o nel capriccio (per tutti il Soffici autore dell'*Estetica futurista*).

Gli estremi pratici cui è giunta l'applicazione della teoria estetica crociana ha rivelato le insufficienze della medesima; come le preferenze artistiche del suo stesso formulatore ne hanno rivelato il carattere morale.

L'adorazione del frammento, l'arte intesa come gioco, la riesumazione e la messa in valore della poesia secentesca, sono i resultati cui il crocianesimo è giunto; le insufficienze contro le quali i più consapevoli di noi intendono reagire per ridonare all'arte l'umanità (la moralità) della quale è stata privata.

In questa reazione il Boine ci ha preceduti. Nell'*Ignoto* il richiamo ad un'arte eroica è la nota predominante, come nei *Frantumi* la ricerca dell'uomo sotto la maschera dell'artista, è costante. Dice pure che l'arte (e di conseguenza la comprensione dell'arte) dev'essere frutto dell'esperienza: mette, cioè, la vita che è accrescimento e che è storia nel fatto estetico e nella sua comprensione, sorpassando, ci sembra evidente, con questa che è un'esigenza architettonica e costruttrice, il frammentarismo del Soffici e degli artisti a lui contemporanei.

Va da sè che pure il Croce, e con esso il Bergson che di questi ultimi sono i maestri, vengono virtualmente sorpassati; mentre l'esigenza reattiva e ricostruttrice dei neo classici è con essa preannunciata.

Occorre rendere ancor più consapevole questa esigenza, ampliarla, e approfondirla. Riconosciuta l'insufficienza dell'intuizione per spiegare il fatto estetico, bisogna uscire arditamente dal limbo della psicologia dove il Croce sembra averla confinato, per spingersi nel terreno vasto e complesso dell'unità interiore, ricco di tutti gli elementi noti e ignoti della nostra umanità. (Per incidenza ricordiamo qui che il Boine aveva come preconizzato la modernissima estetica del subcosciente nel suo ricordato *Ignoto*).

Per noi la vita interiore è giudizio, scelta e selezione di elementi formativi i quali vengono così redenti e portati alla luce, ed ai quali viene dato un significato; — e quando parliamo di vita interiore parliamo di vita spirituale in genere, complessa ed unitaria, e non la dividiamo come fanno i psicologisti (e con essi il Croce) in parti distinte a seconda dell'oggetto cui si riferisce o della forma mediante la quale si manifesta.

Noi neghiamo quindi che vi siano manifestazioni spirituali distinte: in un solo modo si manifesta lo spirito, qualunque sia l'oggetto determinante la nostra azione.

Per costruire un'opera d'arte l'uomo compie l'identico sforzo che compirebbe se si trattasse di concludere un affare: organizza in un caso e nell'altro gli elementi che sono a sua disposizione, e li fonde in un unico nuovo elemento, in un'unica nuova realtà, esprimendo in tal modo la sua moralità e il suo particolare stile.

L'arte come qualsiasi altra nostra attività spirituale, è un'attività riflessa, e dà la misura della nostra potenza e del nostro valore. Perciò come parliamo di una moralità dell'uomo politico, del finanziere, etc., dobbiamo altresì parlare della moralità dell'artista giudicando per essa la serietà che questi mette nella sua creazione, la profondità della passione e dell'umano interesse dal quale è stato mosso, e la forza colla quale ha perseguito il suo scopo; — e qui sarebbe la stessa cosa dire, l'abnegazione colla quale ha compiuto il proprio dovere.

Se la legittimità del giudizio morale è sufficientemente giustificata da quanto abbiamo detto, come crediamo, ci sembra di poter essere autorizzati di parlare di arte e di dilettantismo per metterli di fronte sopra un terreno ad entrambi eguale ciò che prima non era possibile, poichè si trattava di raffrontare un fatto morale il (dilettantismo) con un fatto estetico (l'arte); che sarebbe come dire: il colore della penna colla quale scriviamo, colla fluidità dell'acqua scorrente là nel fiume.

Ci sembrerebbe superfluo andar oltre, ma qualcosa è pur necessario dire a chiarimento di ciò che si deve intendere quando si parla di dilettantismo (1).

Come le qualità positive della serietà, dello sforzo e dell'amore presiedono alla formazione dell'opera d'arte degna d'esser chiamata morale; le qualità negative della superficialità, della mancanza d'un serio interesse spirituale e il concetto dell'arte come fonte di piacere da ottenersi senza eccessivi sforzi, contraddistinguono quella negazione dell'arte che si chiama il dilettantismo e che, disgraziatamente per loro, è la sola arte per certe ben note persone.

Naturalmente non si vuol fare qui un processo alle intenzioni, nè misurare il tempo dedicato all'opera per giudicarne il dilettantismo o la serietà dalla durata o meno dello sforzo: questo non sarebbe neppure sempre possibile; — ma quel che si può e si deve fare ha da consistere nel voler vedere (e questo è sempre possibile perchè l'opera d'arte è una testimonianza che non inganna), di qual sorta e di quale intensità sia stato lo sforzo durato, e se lo scopo prefissosi l'artista l'abbia per intero attuato nella sua opera.

C'è un'arte che si propone di risolvere dei problemi, che parte dall'anima e all'anima ritorna, che fa ridere e fa piangere, e tutta vi turba o tutta vi esalta; — come c'è un'arte che appieno è detta, che è tutta in sè stessa distesa e cristalizzata, ferma, — che non vi commuove nè in bene nè in male, nè desta in voi sentimento alcuno di amore o di repulsione. Ebbene, di fronte a queste due differenti espressioni potete star ben sicuri di non sbagliare se chiamate la prima col nome che le compete di arte, e chiamate invece la seconda con quello che con non minor diritto le spetta di dilettantismo.

Di tutta quell'arte della quale potete far di meno e che lascia il tempo che trova, potete credere che non è arte ma dilettantismo e che è stata fatta con ritagli marginali di spirito da anime svogliate; — ma a quelle opere in cui sentite sotto l'involucro delle parole e delle forme vibrare un cuore e respirare un uomo, rivolgetevi fiduciosi ed ascoltatene, umili, l'insegnamento, perchè appartengono certamente all'arte: sono esse soltanto, la vera grande arte.

Non ci si accusi per questo di voler cadere nell'irrazionalismo seminato con tanta generosità dai romantici e, da ultimo, dal Bergson; perchè un tal pericolo non può toccare a noi che l'arte non restringiamo alla sola attività del cuore, ma la estendiamo anche a quella della mente, la quale anzi consideriamo precipua alla creazione dell'opera d'arte intera come intelligente selezione e come giudizio, vale a dire, come stile.

Anzi aggiungiamo che gli errori di valutazione e di creazione artistica son nati appunto dalla fobia di voler spingere sino al paradosso un principio che in sè poteva anch'essere buono; come han fatto gli aderenti di recenti scuole artistiche (espressionisti, futuristi, psicoanalisti) che per voler spingere sino all'assoluto la ricerca del «dinamismo cardiaco» iniziato dai romantici, sono caduti nella fluidità del nulla e dell'irrazionale; o come in contrapposto hanno inteso o intendono fare i neo-classici di tutte le scuole, che per voler reagire alla tendenza dispersiva dei primi si sono rinchiusi nel guscio delle vecchie forme e della tradizione, con un gesto che fa ricordare quello della tartaruga quando colle sue parti molli viene a contatto di un corpo solido.

Entrambe le posizioni, perchè spinte all'estremo, nulla risolvono; benchè giuste nella loro primitiva esigenza. Si tratta di trovare, ora che l'esperienza s'è incaricata di dimostrarne fallaci gli eccessi, il modo di unirle in un solo unico corpo nel quale la tendenza dispersiva del «dinamismo cardiaco» sia raffrenata dal solido corpo della tradizione e della forma, nel tempo istesso che il peso di questi occorre sia mosso dal vivificante fuoco dello spirito attivo.

Quindi, nè romantici (con tutto quel che segue), nè formalisti (metafisici, neo-classici, cattolici convertiti, manzoniani, foscoliani, etc.) si può essere dopo che l'esperienza e la critica ci han resi consapevoli delle deficienze degli uni e degli altri, ma **facendo tesoro della** lezione, il buono di entrambi come un'eredità occorre raccogliere, se si vuole che l'arte non sia più salto nel buio, o passatempo, o gioco, ma l'espressione principale della nostra più profonda umanità.

ARMANDO CAVALLI.

(1) Comunemente si chiama dilettantesco il modo di guardare la vita distrattamente, di toccarla con mani tanto leggere che appena la sfiori. C'è tutta una letteratura che porta l'impronta di una tale disposizione di spirito, la quale è stata eminente in certe epoche della storia e dell'arte (si ricordino l'epoca alessandrina, il seicento francese, il nostro settecento), ed è ereditaria in certe classi infestate dalla ricchezza e turbate dalla noia.

Sarebbe l'arte di chi non ha interesse (di chi non ha bisogno interiore) di farne. Questa potrebb'essere la definizione più appropriata del dilettantismo — ma potrebb'essere in egual misura dell'edonismo, del secentismo ecc., della retorica, insomma, e dell'arte non umana (ci s'intenda in qual modo) e perciò non morale: il che è quanto dire, in definitiva, «che il dilettantismo è niente altro che una delle tante forme assunte dalla retorica, la quale com'è pacifico, nulla ha che vedere nè colla vita, nè coll'arte».

Edgar Poe: Le Campane

I.

Odi le slitte con le campanelle, —
campanelle d'argento!
Che mondo di allegrezza rivela la loro melodia!
Come tintinnano, tintinnano, tintinnano,
nell'aria gelida della notte!
Mentre sembra che le stelle, che ingemmano
tutto il cielo, scintillino
con gioia, cristallina;
segnando il tempo, il tempo, il tempo,
su un ritmo Runico,
al tremolio di note che zampilla così
[musicalmente
dalle piccole campane, campane, campane,
campane, campane,
dagli squilli e dai tintinni, delle argentee
[campane.

II.

Odi le melodiose campane nuziali,
campane d'oro!
Che mondo di felicità rivela la loro armonia!
Nell'aria imbalsamata della notte
come cantano la loro letizia!
Dalle fluide note d'oro,
e tutte in tono,
che liquida canzone scorre
fino alla tortora che ascolta, mentre guarda
affascinata, la luna!
Oh, dalle celle armoniche
che sorgente musicale zampilla senza freno!
Come si gonfia!
Come dilaga
nel futuro! Come dice
il rapimento che trasporta
all'oscillare e al risonar
delle campane, campane, campane,
delle campane, campane, campane,
campane —,
al ritmico ondeggiar delle campane!

III.

Odi le assordanti campane a stormo —,
campane di rame!
Che storie di terrore narrano turbolente!
Nell'orecchio inorridito della notte
come gridano il loro spavento!
Troppo prese dall'angoscia per parlare
esse possono soltanto stridere, stridere
stonate
in una clamorosa invocazione alla pietà del
[fuoco,
in una folle imprecazione contro il sordo e
[atroce fuoco,
lanciandosi più in alto, più in alto, più in alto,
con disperato ardore,
con violento sforzo
par giungere ora, — ora o mai
a lato della pallida faccia della luna.
Oh, le campane, campane, campane!
Che lugubri racconti narra il lor terrore
della Disperazione!
Come strepitano, rombano, stormeggiano!
Che orrore riversan come grandine
nel grembo dell'aria palpitante!
Ma l'orecchio intende pienamente
dallo scroscio,
dal fragore,
se l'ondata incandescente fluisce o rifluisce,
ma l'orecchio distingue nettamente
nella lite,
nell'alterco
se l'incendio langue o avvampa,
dal languir, dall'avvampare
dell'ira disperata delle tragiche campane -
campane, campane —,
delle tragiche campane, campane, campane,
campane, campane —;
nel clamore e nel clangor delle campane!

IV.

Odi i rintocchi delle campane -
campane di ferro!
Che mondo di solenni pensieri racchiude la
[loro monodia!
Nel silenzio della notte
come rabbrividiamo di spavento
alla malinconica minaccia del loro suono!
Ogni nota che sgorga
dalla ruggine entro la loro strozza,
è un lamento.
E coloro, — ah, coloro —
che abitan lassù nel campanile,
tutti soli,
e che suonano a rintocchi, a rintocchi, a
[rintocchi
in quella tetra monotonia,
si rallegran nell'opprimere
così, con una pietra, il cuore umano -
Non son uomini nè donne,
non son bruti nè persone -
sono Spettri:
il re è colui che suona a morto;
egli accorda, accorda, accorda,
accorda
i funebri rintocchi in un peana.
E il suo tristo cor si gonfia di allegrezza
al peana di campane!
Egli ridda, egli urla;
battendo il tempo, il tempo, il tempo,
su un ritmo Runico,
al peana di campane,
di campane:
battendo il tempo, il tempo, il tempo,
su un ritmo Runico,
al sussultar delle campane, -
delle campane, campane, campane -
al singhiozzar delle campane;
così egli suona a morto, suona morto, suona
[a morto;
battendo il tempo, il tempo, il tempo,
su un allegro ritmo Runico
al martellar delle campane -
delle campane, campane, campane,
al rintoccar delle campane,
delle campane, campane, campane,
campane, campane,
ai gemiti e ai lamenti delle ferree campane.

(Nuova versione di A. D.).

Direttore Responsabile PIERO ZANETTI
SOCIETÀ ANONIMA UNITIPOGRAFICA PINEROLESE